Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٧

شلى
فى الأدبِ العربى
فى مصر

جيهان صفوت رءوف

Bibliotheca Alexandrina
0009116

دار المعارف

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شـــلى

فى

الأدب العربى فى مصـر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مكتبة الدراسات الأدبية
٨٧

شلى
فى
الأدب العربى فى مصر

چيهان صفوت رءوف

دار المعارف

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الناشر : دار المعارف – ١٢١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م ع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإهداء

إلى من غرسا في حب الثقافتين
العربية والإنجليزية ..
أقدم ثمرة هذا الحب
رسالة تضم الثقافتين .
إلى أبي وأمي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شكر

في قراءاتي كنت أجد الكتب والرسائل الجامعية تعبر عن الشكر لهذا أو لذلك ممن استعان بهم صاحب الكتاب أو الرسالة ورأيت أن أقتدى بهم .

وما أن هممت بالشكر حتى تبينت فداحة الدين الذى أتحمله . فما أكثر من تطوع بالإفادة ، ومن منح دون بخل منذ أول سؤال ، ومن تحمل تكاليف الاتصال دون انتظار لرد صنيع . فالشكر لهم كل الشكر جزاء صنيعهم ، وكفاء نفعهم ، ذكرت أسماءهم أو لم أذكرها ، هيئات وأفراداً .

وإن أجملت هذا الشكر وأبهمته فإنى لا أستطيع ذلك ولا أرضاه لنفسى عندما أتحدث عن أستاذتى والمشرفة على رسالتى الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى . فقد رعت بحثى جنيناً فى بطن الغيب ، ووليداً يحبو نحو التمام ، وصبياً يافعاً يتقدم إلى موكب الحياة . جزاها الله عنى أجمل الجزاء : عمراً مديداً ، وصحة موفورة ، وسعادة متصلة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تمهيد
الموضوع والمنهج

كل حركة تجديد فى الفن والأدب لابد أن ترتكز على دعامتين أساسيتين هما التراث والوافد الأجنبى . بل إن تطور هذه الحركة من نشوئها حتى اكتمالها ليس فى الحقيقة إلا تفاعلا دينامياً بين التراث والوافد ، وخصائص هذا التطور تستمد وجودها وتميزها من حقيقة هذا التراث وطبيعته وحقيقة هذا الوافد وطبيعته .

لذلك قامت حركة تجديد الشعر العربى فى مصر فى فجر هذا القرن ، على هذه التفاعلات المتعددة الأشكال والطاقات التى قامت بين التراث وبين الوافد الغربى . ويختلف الأمر فى الشعر عنه فى أشكال الأدب الأخرى . فالأشكال الوافدة كالمسرح والرواية كان التفاعل بينها وبين التراث الفصيح والعامى ضئيلا وكان طغيان الوافد الغربى ضخماً . ذلك أن ما هو تراث فى هذين الشكلين لا يعدو نماذج قليلة تدخل فى باب الشكل العالمى المعروف بشىء من التجاوز إن لم نقل التعسف . لذلك فإن دراسة تأثير المسرح الأوربى بعامة والفرنسى والإنجليزى بخاصة فى مسرحنا الحديث تجد أمامها من المادة وظروفها ما يتيح الوصول إلى نتائج ملموسة[1] . أما دراسة الشعر ، وهو شكل تضرب جذوره وأصالته فى قرون ماضية ، تجاوز الستة عشر ، فإن الأمر فيه يختلف . وذلك لأن الوافد الغربى يحتاج إلى أكثر من عامل مساعد لكى يكون أهلا للتفاعل مع التراث . وسنرى فيما يتعلق بمبدأ مجرد الترجمة كيف تعثر الأمر حينا حتى وصلنا إلى تقبلها ، ثم إلى الدعوة إليها كما فعلت جماعة « أبولو » ، ففى مبادئها دعوة صريحة إلى الأخذ عن الشعر غير العربى ثم قطعت أشواطا فى ذلك حتى وصلت إلى نشر شعر بالإنجليزية لشعرائنا العرب[2] .

---

(١) مثل دراسة عطية أبو النجا : « المنابع الفرنسية للمسرح المصرى » من ١٨٧٠ – ١٩٣٩ وكوثر عبد السلام البحيرى : « أثر الأدب الفرنسى فى الرواية العربية » – كويبك ١٩٨٠ .

(٢) نشرت لإبراهيم ناجى فى عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ قصيدة إنجليزية بعنوان « فى الزحام » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتأثير أدب فى أدب أو شعر فى شعر من موضوعات الأدب المقارن التى حظيت بالكثير من النماذج الجادة المؤدية إلى كثير من العوامل المساعدة على إجراء هذه الدراسات العسيرة . ولما كان الأدب المقارن فرعًا حديثًا من النقد الأدبى فقد لقى لحداثته الكثير من الصعوبات فى إرساء بعض القواعد الأساسية التى يمكن أن يتفق عليها . ففى مدرسة الأدب المقارن الفرنسية والمدرسة الألمانية كان الخلاف شديدًا فى بداية الاهتمام بهذه الدراسات المقارنة . ثم انحسرت المدرسة الألمانية قليلا عن ميدان هذا الخلاف وورثت مكانتها المدرسة الأمريكية . والمدرسة الفرنسية ، لأسباب كثيرة أهمها سبقها فى الميدان وتفوقها فى رعاية موضوع الأدب المقارن وتمسكها بالعلمية فى الأبحاث الفنية – ميراثًا من الأنسيكلو بيديين و « ديدرو » وغير ذلك من ميراث علمى معروف فى الفلسفة الفرنسية والعلوم – تتمسك دائما بالاصول العلمية الدقيقة ما أمكن . فهى دائما أميل إلى التشدد ، بينما المدرستان اللتان اختلفتا معها ، وخاصة الأمريكية ، كانتا أميل إلى التسامح والتساهل . حتى اضطرت المدرسة الفرنسية آخر الأمر إلى التسليم ببعض التجاوز نظرًا لما أسفرت عنه التجارب من نتائج التمسك الشديد بالأصول التى بشّرت بها . إن مقارنة نص أدبى فى لغة وقومية ، بنص آخر فى لغة أخرى وقومية مختلفة بشرط أن يكون النص الثانى قد التقى على نحو ثابت تاريخيًّا بالنص الأول . أصبحت فى كثير من الأحيان تؤدى إلى دراسات أميل إلى التاريخ ، أو إلى علم النفس ، وكثيرًا ماتقع فى عموميات بعيدة عن النقد الأدبى ، وعن دراسة النص دراسة مؤدية إلى الهدف من الدراسات المقارنة . ومادام الهدف هو التعمق بل التغلغل فى فهم الثقافات والفنون لمختلف الشعوب بطريقة عكسها أو تقابلها بعضها مع البعض فإن أى منهج يؤدى الى نتائج فى هذا الصدد سيحقق جزءًا من هذا الهدف الصعب .

وليس الخلاف بين هذه المدارس – عن طريق المناقشة فى المؤتمرات وحلقات الدرس وعلى صفحات الكتب والمجلات المتخصصة – هو الذى أوصل إلى هذه النتيجة ، وهى التوسع غير المشروط فى دراسة النصوص لا نصين ، أو الشعراء لا شاعرين ، مادمنا نتعامل مع أدبين مختلفين لغة وقومية ؛ وإنما صعوبات المقارنة نفسها هى التى كان لها القول الفصل فى الموضوع .

إن عملية التأثير والتأثر ، وهى لب الدراسة عملية معقدة جدًّا . فالناقد المعروف « رينيه ويلك » يرفض رفضا باتا عامل السببية فى هذه العملية . ويقرر أن ليس هناك عمل أدبى يتسبب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى وجود عمل أدبى آخر كما يزعم الفرنسيون . إننا إذا بحثنا فى هذا الاتجاه فسندخل فى بحث يخرج بنا عن النص ، ولا نخرج إلا بتراكم ضخم من الأدلة على العلاقات الأدبية وخاصة فى مجال شيوع أعمال بعض الكتاب والوسطاء بين الدول من رحالة ومترجمين ودعاة[١] .

ولكى تحتفظ الدراسة بالطابع الأدبى لابد من تطابق الدراسة المقارنة مع الدراسة النقدية المعروفة المناهج لأى أدب ، مستقلة عن الحدود اللغوية أو العرقية أو السياسية . ولا يمكن أن تحدد المقارنات بطريقة واحدة . فلنا أن نستخدم الوصف والتشخيص والتفسير بقدر ما نستخدم المقارنة أو على قدم المساواة مع استخدام المقارنة . ولا يمكن أن تنغلق الدراسة على تلمس وقائع الاتصال التاريخية الواقعة بين نصين . وإزاء تطورات الدراسة عدّلت المدرسة الفرنسية نفسها من موقفها . وجاء جيل (اتيمبل Etiemble) مثلا مخالفًا لعمالقة الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية (جويار Guyard) وبول فانتيجم (Paul Van Tieghem) وكاريه (Carré وغيرهم) لوضع مسألة إثبات التأثر فى المرتبة الثانية من الدراسة المقارنة المفتوحة المجالات لنصين مختلفى اللغة والقومية . وبذلك فتحنا من دائرة الاتصال الثنائى المباشر لتتسع للتحليل وللمقارنة المنهجية التفصيلية ، ولتفسير الظواهر الأدبية المختلفة بمعاونة المقارنة بين نصوص أو نصين لابد أن يكونا من أدبين مختلفين لغة وقومية لتؤدى عملية المقارنة دورها فى النقد المقارن ؛ لا للتقييم وإنما للتعرف على الأدب القومى تعرفا أدق من خلال مقابلته على ما يخالفه لغة وقومية .

وأكثر النقاد الدارسين فى مجال الأدب المقارن يجمعون الآن بين أساليب المدرسة الفرنسية وأساليب المدرسة الأمريكية ، ويصمّمون على أن الأدب المقارن ليس علما قائما بذاته وإنما هو فرع متخصص من الدراسات النقدية الأدبية[٢] .

وليس من الضرورى أن نعرض فى هذا التمهيد لتعقيدات البحث فى عملية التأثير والتأثر وإنما نشير بسرعة إلى دخول هذه العملية فى مجالين بالغى الصعوبة والخطورة . وهما عملية الإبداع نفسها وما يتداخل فيها من عوامل شخصية وبيئية وثقافية ومخزون واع وغير واع من التذكر ... إلخ ، ثم

---

(١) Wellek Rene the Name and Nature of comparative literature. U.S.A Yale University. 1971

(٢) Wisstein Ulrich. Comparative Literature and literary Theory U.S A. Indiana University Press 1973.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واسطة التأثر نفسها وخاصة إذا كانت عن طريق الوسطاء أى المترجمين وغيرهم . وهذا المجال الأخير أخذ يصبح مما يستعصى على أية عملية أو دراسة علمية . بل إنه يفرض علينا فرضاً الاحتياط ، ومجرد طرح الفروض وغير ذلك مما لا يمت إلى الدقة العلمية بصلة وثيقة . وهذا ما اضطرونا مثلا إلى اصطناعه ونحن نقدم نموذجاً من التفاعل ، ولا أقول التأثر ، بين الشاعر على محمود طه والشاعر شلى .

فإذا أضفنا حقائق كثيرة مثل أن الأدب لا يأخذ من الأدب الوافد إلا ما يلائمه ، أو مثل أن الشاعر الأصيل لابد أن يصبغ ما أخذ بعبقريته ، وغير ذلك من حقائق كثيرة وجدنا بالفعل أن الدراسة المقارنة ليست أمراً هينا . بل وجدنا أن كل موضوع يفرض بالطبيعة أسلوباً خاصا لبحثه . ويتلون هذا الأسلوب بشخصية الباحث ، وأعنى بذلك قدرته وثقافته وسعة اطلاعه وغير ذلك من مكونات لشخصيته الباحثة فى هذا الميدان . كما يتأثر بطبيعة الموضوع نفسه وخصائصه ومدى ما يمكن أن يعطى من مجالات للدراسة .

وفى أدبنا الحديث تضاف عوامل أخرى . إن شموخ التراث يجعلنا نحتاط دائماً فى إثبات الأخذ عن الوافد ، بدلا من تشخيصه على أنه التطور الطبيعى للعناصر الوراثية . وسنرى عرضاً مفسراً لهذا القول عندما نبحث أثر ، أو تفاعل ، قصيدة « إلى قبرة » مع تراثنا عند شعرائنا الذين التفتوا إليها . فقد ترجمت إحدى عشرة ترجمة واستوحاها الشعراء معترفين وغير معترفين مرات أخرى .

إلى جانب هذا نجد أن فكرة الأخذ قد دمغت بفكرة السرقات الأدبية المعروفة فى تاريخ نقدنا الأدبى ، عندما يراد الهجوم على شاعر كبير من خصومه . لذلك نجد من أقطاب شعرنا ونثرنا المحدثين من يستنكرون أن يُنسب إليهم الأخذ عن غيرهم . بل إننا سنرى كيف أن عملية الاتهام بالأخذ والدفاع عنها كانت من بواكير الالتفات إلى شعر شلى ، الذى أخذ عنه المازنى ولم يعترف واستنكر هذا منه شكرى ، مع أن كلا منهما أخذ الكثير وهو يدرى أو لا يدرى عن جيل الشعراء الرومانتسيين الإنجليز الثانى . وقد قادت هذه المعركة إلى جانب آثارها الضخمة فى مسار حركة التجديد عند أقطاب مدرسة الديوان إلى ظاهرة غريبة فى أدبنا – هى الادعاء مخافة النقد – أو من باب التباهى بمعرفة الشعر الغربى .

ومع كل ما يحيط بالترجمة فى اللغات الأوربية من مشكلات فى الدراسة المقارنة ، وأهمها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إضافة عنصر ثالث فى العملية هو عنصر عبقرية المترجم وشخصيته ، نجد عندنا ضمور هذه المشكلة . إذ أننا لا نجد ترجمة مؤثرة فى شعرنا العربى إلى الحد الذى يدعونا إلى أن نطرق باب هذه المشكلة . فأكثر شعرائنا كان يستطيع الوصول إلى الأصل عن طريق مباشر لمعرفته اللغة الأجنبية ، أو لأنه عندما كان يتأثر بالترجمة — فى حالة جهله باللغة الأجنبية — كان يتأثر بالمضمون وفى خطوطه العريضة مثلما تأثر (مع جهل اللغة الأجنبية) الشابى التونسى والتيجانى السودانى ، والهمشرى المصرى بما كان يترجم من شعر فى مجلة أبولو . بل مثلما تأثر كثير من شعراء مصر بترجمات الشعر من اللغة الأخرى الأجنبية التى لا يعرفها الشاعر كتأثر شكرى بيودلير .

أما عدم دقة الترجمة ومحاولات أقلمة المعانى الأجنبية الغريبة والأفكار غير المعروفة للقارئ العربى فقد أدخلت على عنصر الترجمة فى دراستنا المقارنة الكثير من المشاق . لأننا حاولنا ما أمكن أن نقارن بين الأصل والترجمة من حيث الدقة خطأ أو صواباً حذفاً أو إضافة ... إلخ بغية تمهيد الميدان للدارسين إذا ما اتخذوا الترجمة بالذات موضوعاً أو عنصراً أساسيًّا فى موضوع بحثهم .

والترجمة بعد كل هذا فى لغات أوربية تجد مجالات خصبة ورحبة لا نكاد نجدها فى دراستنا لتأثير أدب أديب أجنبى فى أدبنا المعاصر . إن فى هذه الآداب آثاراً عملاقة لمترجمين عباقرة . والأهم من ذلك أن هذه الآداب تتشارك فى كثير من أصل تراثها ، وفى جذور لغتها ، وفى تماثل تطورها الاجتماعى والنفسى والفنى وفى قرب صلاتها . والأخطر من هذا أنها تتشارك فى وقوفها على سلم حضارى واحد . لذلك نجد فى التشابه وعملية رصد الفروق الدقيقة داخل هذا التشابه مجالات واسعة توصل إلى نتائج مشجعة .[1] أما نحن فنفتقد كل هذا عندما ندرس أدبنا مقارنا بأدب أجنبى . اختلافات كبيرة فى أصول اللغة . وفى التراث ، وفى طبيعة التعبير ونوعه ، وفى التطور ، سرعته وتنوعه بل فى الوقوف على السلم الحضارى لا على درج مختلف فحسب وإنما على درج يتقبل شيئاً ليرفض أشياء ، للاختلاف الجوهرى فى الطبيعة النفسية والأساس العقائدى . وإذا كثر الاختلاف وقل التشابه فإن عملية المقارنة لا تؤدى إلى النتائج الواضحة إلا بمشقة مضاعفة ومع الحذر الشديد دائماً .

---

(١) انظر فى موضوعنا مثلا دراسة شلى وفرنسا التى قام بها هنرى بير سنة ١٩٣٥ .

Peyre, Henri, "Shelley et La France".
(Lyrisme Anglais et Franfais). Vol. I Le Caire 1935

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعل عامل الثقافة التى يتلقاها الشاعر وهى تبدأ عندهم منظمة معروفة ، وتكون عندنا شخصية عفوية لا تكاد تعتمد على التعليم العام إلا فى أقل القليل ، يجعل من السهل نوعاً ما التعرف على المنابع الثقافية والفكرية والمواقف الوجدانية عند شاعر إنجليزى مثلا مما لا نكاد نصل إليه مقارناً فى هذا الصدد بشاعر عربى .

ولا أفيض أكثر من ذلك فى صعاب هذه الدراسة عندنا فالسير فيها ينبئ ولا شك بوعورتها . ولكنها مع ذلك وفى نظرى ضرورية هامة . ذلك لأن أثر الشعر الأجنبى فى شعرنا وتفاعله مع تراثنا موضوع هام جداً للتعرف ، لا على شعرنا تعرفاً أوثق فحسب وإنما هو مفتاح إلى كثير من التعرف على خصائص فكرنا وشخصيتنا الحديثة . إن أخذ مظاهر التكنولوجيا يؤثر كثيراً فى فكرنا وفى قيمنا الموروثة ولكن أخذ الفن والأدب يؤثر فى وجداننا وفى نظرتنا إلى الحياة . إن كل هذا يتفاعل مع شخصيتنا العملية ولكن صلابة شخصيتنا تتضح فى أنها تتفاعل تفاعلا صحيا مع كل جديد لا ترفضه كلية ولكنها لا تفرضه على نفسها إلا بعد صهره فى بوتقتها .

إننا فى دراستنا لشعرنا الحديث نذكر أننا تأثرنا بالشعر الغربى طوراً والإنجليزى طوراً آخر وبغيرهما من شعر ألمانى أو إيطالى أو إسبانى طوراً ثالثاً . ولكن ما هو هذا التأثر ؟ كيف تم وماذا أنتج ؟ والموضوع كما نرى أشمل من أن يؤخذ كتلة واحدة هكذا . وإنما لابد من التدقيق فيه . لابد من أخذ جانب محدد من جوانبه . إن أكثر الدارسين جدية وصبراً وأوسعهم ثقافة لا يمكن أن يصل إلى نتائج واضحة إذا ما أخذ موضوعاً واسعاً مثل « التراث وأثر الشعر الإنجليزى والأمريكى فى الشعر الرومانسى العربى » الذى درسه « محمد عبد الحى »[1] حديثاً فى رسالة بالإنجليزية تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٣ . فلقد قام هذا الباحث بجهد عظيم وجمع مادة وفيرة ولكن اتساع رقعة الموضوع من حيث المؤثر (الشعر الإنجليزى والأمريكى) والمتأثر (الشعر الرومانسى العربى فى الأقطار العربية والمهجر أيضًا) قد أتعبه كثيراً ، وفوت عليه الوصول إلى نتائج محددة أو حتى استيفاء أى موضوع فرعى حقه من البحث ومع ذلك فللبحث قيمته .

---

(١) نسخة على الآلة الكاتبة بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ ثم طبع ١٩٧٦ .

Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry.
Ph. D Thesis, Oxford 1976.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن دراساتنا المقارنة تسير فى طريق درس الجزئيات بعمق ويتجلى ذلك فى بعض الدراسات الجامعية خاصة فنجد مثلا رسالة عن أثر الثقافة الفرنسية فى أدب طه حسين التى قام بها الأب « كمال قلتة » كما نجد دراسة أعمق عند « سيزا قاسم » فى دراستها لتأثر نجيب محفوظ بالواقعية ، مقيمة دراستها على ثلاثية نجيب محفوظ ليس غير ، وعلى عنصر الزمان والمكان فى هذه الرواية خاصة .

وهذه الدراسة تطمع فى أن تكون إضافة فى هذا الميدان لتأكيد اتجاه التعمق فى الجزئيات قبل الوصول إلى النتائج الشاملة أو تقرير الظواهر العامة التى لا تكشف عن شىء يثرى بشكل أو بآخر دراسة الأدب المقارن فى نقدنا العربى الحديث .

* * *

لقد جاء ذكر شلى ضمن دراسات ممتازة عامة فى تاريخ شعرنا العربى أو المصرى الحديث مثلما نجد عند محمد مندور حيث يقارن فى أسطر بين شلى وعلى محمود طه ، أو دراسات متخصصة نوعاً ما فى تيار شعرى كالرومانسية فى شعرنا الحديث مثلما نجد عند محمد عبد الحى فى رسالته التى ذكرناها . أو دراسات أكثر تخصصاً ولكنها ليست فى باب الأدب المقارن مثل دراسة عن على محمود طه قامت بها نازك الملائكة الشاعرة العراقية ، أو دراسة الشاعر نفسه ، على محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين »[١] . حيث يتحدث الدارس عن ترجمة قصيدة واحدة لشلى هى « إلى قبرة » حديثا يغفل أن على محمود طه ترجم القصيدة ثلاث مرات . لا مرة واحدة . كما يقول مما دفعه إلى أن يقرر أن الشاعر لم يترجم إلا جسمها الميت لأنه لم يقرأ الترجمتين الأخريين . ويكفى أن نذكر أنه خصص سبع صفحات لا غير من دراسته للشعر الإنجليزى كله الذى ترجمه أو تأثر به على محمود طه . أو دراسات مقارنة فى الشعر المصرى الحديث تحدد زمنا واسعاً للشعر الآخذ « بالقرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية » ولا تحدد زمناً ولا تياراً للشعر الإنجليزى بل الأمريكى المأخوذ عنه كالدراسة التى تقدم بها « محمد سليمان أشرف » لنيل الدكتوراه من كلية دار العلوم سنة ١٩٧٠ . فقد فتح فيها أبوابا كثيرة للدرس ، وعرض لأكثر من عشرين شاعراً

---

(١) على محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين – رسالة الدكتوراه المقدمة من سيد أحمد لجامعة عين شمس – سنة ١٩٥٤

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إنجليزياً ، منهم شلى ، وشكسبير وهود وبيرنز وتينيسون وملتون وكيتس وبيرون ووردزورث ... وغيرهم كما عرض لموضوعات الأسلوب والتناول والخيال والصورة والموسيقى . والدراسة قيمة تدل على جهد كبير ولكن القدر القليل الذى جاء به عن شلى لم يلفته إلى بروز دور شلى فى هذا الميدان ولا إلى دور أى شاعر آخر ممن ذكرهم .

ولست أقف عند دراسات أخرى لأتتبع ذكر شلى هنا أو هناك وإنما يكفى أن يُقرر بعض الدارسين أن شلى قد ترجم له إلى العربية ترجمات كثيرة فهو ثانى شاعر بعد شكسبير يترجم له الكثير من الترجمات العربية . ويكفى أيضا هذه المنزلة العالية التى نظر بها إليه أدباؤنا . فإنهم يشيدون بجهاده فى سبيل تحرير روح الإنسان كما يشيدون بمثاليته وتعلقه بالمثل العليا .

فأحمد زكى أبو شادى عندما يقارن بين شلى من جهة ، وبيرون وكيتس من جهة أخرى ، يفضل شلى لأنه « يجاهد أن يحرّر نفسه من المادة ليصل إلى الأبد وإلى العنصر الروحى فى الحياة الإنسانية[١] وفى مقال آخر يقول « شلى روحى وبيرون وكيتس أرضى حسى مادى » وفى كتابه « مسرح الأدب » يصفه بأنه « شاعر الحب والطهارة الصوفية » . ومحمد حسين هيكل فى مقال له يقول عنه إنه « سعى وراء المثل الأعلى فهو البطل الأسمى الذى يعانى معاناة المثالى الشهيد ذى الفكر الراقى »[٢] ويقول عنه « جمعة الطبال » فى مجلة الرسالة[٣] « من شعر شلى ندرك المثل العليا المتسامية والكمال النفسى » . وأقوال نظمى خليل (الذى ترجم « الذود عن الشعر » (Defence of Poetry) كما ترجم كثيراً من قصائده) كثيرة حول هذه المعانى ، مكررة مرات فى كل مقدمة له للترجمة مثل قوله : إن « شلى يعبد المثل الأعلى ويؤمن بدين الشعر ولا يؤمن بأى شىء آخر » .

إلى جانب ما قاله عبد الرحمن شكرى والمازنى وغيرهما من أقوال فى هذا المعنى سيأتى ذكرها فى البحث ، نجد أن أدباء الجيل الثالث بعد جماعة أبولو كانوا هم أيضا مفتونين بشلى . يقرر مصطفى بدوى أنه مثل أبناء جيله كان أثناء دراسته الثانوية مفتوناً بشلى . كما كرس لويس عوض باكورة أبحاثه وأهمها لشلى . فدرس أسطورة بروميثيوس وركز على بروميثيوس طليقا لشلى وترجم

---

(١) قطرة من يراع سنة ١٩٥٤ .

(٢) مقالات نشرها فى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ثم جمعها فى كتابه « تراجم مصرية وغربية » .

(٣) الرسالة ج ٤ العدد ١٥٤ سنة ١٩٣٦ ص ٩٨١

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القصيدة على طولها ترجمة رائعة كما ترجم مطولة « أدونيس » لشلى فى رثاء كيتس ترجمة هى بدورها مثل فى الدقة والشاعرية .

ولم يكن هذا الاحتفاء بشلى هو وحده الذى قادنا إلى دراسته وإنما قادنا أيضاً عمق تأثيره فى أول حركة تجديد وأضخمها فى شعرنا وهى حركة جماعة الديوان ، لقد قامت المدرسة على التبشير بالخيال والوجدان واتخذت شعارها من قصيدة لشكرى يقلد فيها شلى ويترجم بالنص (دون اعتراف) فكرة من أهم أفكارها كما سنرى عند تحليلنا لترجمات قصيدة « إلى قبرة » . وضغط شلى على ملكة الخيال واعتبرها مصدر كل طاقة خيرة أو فاعلة مؤثرة فى الإنسان ، وتفضيله اللغة على سائر أدوات الفن ، وغير ذلك من آراء كان يملأ صدور شعراء مدرسة التجديد زهواً بدعوتهم وإيماناً بإمكان تحقيق ثورة حقة فى الشعر العربى ، وكل هذا قربه إلى شعرائنا . وما أكثر ما قال شلى من شعر جميل فى وصف مكانة الشاعر النبى (كما يقول) فى هذا الكون ، مما يطرب له شعراؤنا الذين يعانون من الإهمال والهجوم عليهم أحياناً .

إن مجموعة « الذخيرة الذهبية » التى كانت فعلا ذخيرة الشعر الرومانسى لشعرائنا الرومانسيين تحوى قصائد كثيرة العدد للشاعر وردزورث الذى ترجم له كثيرون من مترجمينا ولكن عدد ما ترجم لشلى من قصائد هذه المجموعة وحدها يفوق كثيراً ما ترجم لوردز ورث إذ يأتى كما أسلفنا مباشرة بعد شكسبير فى المرتبة . هذا مع ملاحظة أن مسرح شكسبير الشعرى كان يفرض مقرّرا على طلبة المدارس الثانوية وترجمته كانت بضاعة رائجة من هذه الناحية .

ومع قلة اطلاع شعرائنا على نقد الشعر الإنجليزى (حتى شكرى نفسه) فإن أقوال النقاد عن طموح شلى نحو المثل الإنسانية العليا وانطلاقه فى عوالم الخيال والطبيعة الحرة أو الفوضوية أحيانا قد تسربت إلى بعض ما قاله شعراؤنا فى كتاباتهم النقدية وخاصة فى تقديم دواوينهم أو كتبهم النقدية الداعية إلى الشعر الجديد : شعر الخيال والوجدان والحرية .

وهناك أيضاً من هذه العوامل الموضوعات المحببة عند شلى التى أخذت مكانتها عند شعرائنا بسبب تكرارها فى التراث أو طرافة التعرض لها فى الشعر الإنجليزى الرومانسى خاصة . مثل البحث فى الحب عن القرين أو « توأم النفس »[1] كما يقول شكرى . أو السعى وراء التكامل مع الحبيب

---

(١) « توأم النفس » قصيدة لشكرى فى ديوانه ص ٣٠٧ إلى ص ٣٠٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى كيان عُلوىّ واحد ، مما نجده عند شلى فى قصيدة « ابيسيشيديون » وغيرها من شعره ، ومما نجد صداه فى شعرنا الحديث مختلطاً مع طيف الحبيبة والروح أو النفس عند المتصوفة . كذلك هناك موضوعات الليل ، والطير ، وغير ذلك كثير مما سنعرض لبعضه عند عرضنا ترجمات شعر شلى أو عند الحديث عن استيحاء شعر شلى .

هذا وغيره دفعنى إلى أن أخصص بحثى فى الأدب المقارن من ناحية المأخوذ عنه بشلى لا غير ، وأن أبسط الرقعة من ناحية الأخذ على الشعراء المحدثين فى مصر ، محاولة أن أركز على شعراء قليلين بعينهم وعلى موضوعات فى الأخذ بعينها لأصل إلى نتائج محددة . ولا أعنى بكلمة نتائج قرارات إدانة أو دقة معالم وإنما أعنى تشابها وتقابلا . وكما أسلفت فإننى أحلل وأدرس وأفرض الفروض وألمح الآثار ، ملتزمة أن يكون ذلك فى إطار واسع من المقارنة بمعناها المفتوح .

* * *

عرضت فى القسم الأول من الدراسة إلى خصائص الرومانسية العالمية والإنجليزية بسبب مقام شاعرنا شلى منها ؛ وخصائص الرومانسية العربية فى مصر التى تأثرت بها . ثم عرّفت بالشاعر بإيجاز أحداث حياته والحديث عن آثاره وعن نظرية الشعر عنده ورأى النقاد فيه . وفى القسم الثانى تناولت صلة الشاعر بمصر والعرب والإسلام كما تبدو من أشعاره على الرغم من ضآلة هذه الصلة ، كما تناولت بواكير اتصال الأدباء العرب بشلى ، وبدء أخذهم عنه واستلهامهم إياه ، والمواقف المختلفة من ترجمة الشعر الغربى إلى اللغة العربية . وعالجت فى القسم الثالث ترجمة قصائد شلى إلى اللغة العربية فتحدثت عن المجلات والكتب التى أفسحت صدرها لهذه الترجمة وعن المترجمين الذين قاموا بها . وحللت القصائد المترجمة ووقفت وقفة طويلة عند أربع منها دارت حولها ترجمات متعددة . وخلصت من الترجمة إلى الحديث عن أثر شلى فى الرومانسيين المصريين واقفة وقفة خاصة عند الشاعر على محمود طه الذى اعتبرته ممثلا للجيل الثانى من الرومانسيين المصريين ومتأثراً بالطبيعة الإيطالية التى تأثر بها شلى ولمجموعة من الاعتبارات الأخرى .

وأخيراً ألحقت بالبحث ملاحق وفهارس أرجو أن تكون عوناً للباحثين فى موضوع الأدب المقارن .

١٢ صفر سنة ١٤٠١

١٩ ديسمبر سنة ١٩٨٠

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القسم الأول

الرُّومَانسِيَّة وشِلى

الباب الأول : الرومانسية
الرومانسية العالمية والإنجليزية
الرومانسية العربية فى مصر

الباب الثانى : شِلى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الباب الأول

الرومانسية

الرومانسية العالمية والإنجليزية

حيث أن موضوع هذا البحث هو من الأدب المقارن الذى نفترض معه أساسا ان الشاعر والناقد الإنجليزى « بيرسى بيشى شلى » قد أثر فى بعض شعراء الرومانسية العرب ، وحيث أن البحث يحاول أن يلتمس كيف انتقل هذا الأثر من الأدب الرومانسى الأوربى إلى الأدب الرومانسى العربى عن طريق الترجمة بخاصة ، وأن يثبت وجوده فى أعمال بعض الشعراء الرومانسيين العرب لذلك كان لزاماً علينا أن نبدأ بدراسة أعمال هذا الشاعر ، شعرية كانت ام نثرية ، لتكوين صورة واضحة المعالم عن شعره بكل خصائصه . إذ لا يعقل أن نتحدث عن أثر دون دراسة كافية لصاحب هذا الأثر . وحيث أن فهم شيلى لا يتم الا بمعرفة أهم خصائص المدرسة الرومانسية الإنجليزية — التى هى جزء لا يتجزأ من المدرسة الرومانسية الأوربية — لذلك كان لزاماً علينا أن نبدأ بمقدمة عن الحركة الرومانسية الأوربية قبل أن ننتقل إلى دراسة الحركة الرومانسية الإنجليزية التى كان شلى أحد أقطابها بل أوضح معبر عنها .

لقد أجمع النقاد على أن تعريف الرومانسية هو ضرب من ضروب العبث لتعدد مظاهرها واتجاهاتها ، ولكن يمكننا أن نتعرف على اتجاهات نقدية معينة تعطى مؤشرات هامة . فبينما حاول البعض تعريف الرومانسية على أساس مقارنتها بالكلاسية التى سبقتها حاول آخرون تعريف الرومانسية على أساس مقارنتها بالواقعية التى جاءت بعدها . ولكن هناك أيضاً تعريفات واسعة كما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جاءت تعريفات أخرى محددة ، وكلها لاتخدم قضية النقد الأدبى كثيراً . لذلك يمكننا تحديد الاتجهات النقدية فى محاولتنا تعريف الرومانسية . ودراسة الحركة الرومانسية تبدأ بتتبع الجذور اللغوية لهذه الكلمة ، وكذلك يمكننا أن نعرض لعوامل نشأة الحركة ودراسة الفروق الجوهرية بين الكلاسية والرومانسية فى محاولة لتحديد جوهر الرومانسية . وبذلك نكون قد مهدنا لدراسة المدرسة الرومانسية الإنجليزية ثم المدرسة الرومانسية العربية فى مصر.

اتجاهات فى تعريف الرومانسية :

لكى ندرك صعوبة تعريف الرومانسية نذكر بعض التعريفات التى ذكرها بعض مشاهير النقاد والكتاب فى محاولة لتحديد للرومانسية لا يثير حوله الاعتراضات . وهذه تعريفات ضمنها الكاتب أرنست بيرنبوم (Ernest Bernbaum) كتابه « دليل الرومانسية » (١٩٤٩)[1] :

- الرومانسية هى العودة إلى الطبيعة « روسو » (Rousseau)الرومانسية هى حركة أدبية تبنت كل ما ترفضه الكلاسية « برونتيير » (Brunetiere).
- الفن الكلاسى هو ما يصور العالم المحدود بينما تصور الرومانسية اللا متناهى« هاينى » (Heine)
- الرومانسية ليست عكس الكلاسية ولكنها عكس الواقعية (Realism). هى انسحاب من عالم الخبرة الخارجية العامة إلى عالم الخبرة الداخلية . « أبركرومبى » (Abercrombie)
- الرومانسية هى التحريرية فى الأدب (Liberalism) وهى مزج الخيال الغريب بكل ما هو تراجيدى أو متسام ، وهذا هو ما ترفضه الكلاسية ، إن الرومانسية هى حقيقة الحياة فى صورتها الكاملة . « فيكتور هوجو » (Victor Hugo).
- الرومانسية هى العودة إلى حياة العصور الوسطى وفكرها « هاينى » (Heine).
- يميل المزاج الكلاسى إلى دراسة الماضى ، أما المزاج الرومانسى فلا يهتم بالماضى « شيلنج » (Schelling).
- الرومانسية هى محاولة للهروب من عالم الواقع « ووتر هاوس » (Waterhouse).
- الرومانسية هى الاكتئاب العاطفى (Sentimental Melancholy) « فيلبس » (Phelps)

---

(١) Guide to the Romantic Movement.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- الرومانسية هى الذاتية، هى عشق كل ما هو مثير أو مفجر للصور الذهنية ؛ (Picturesque) وهى رد فعل معاكس لكل ما يسبقها مباشرة « فيلبس » (Phelps) .
- الرومانسية هى فن اليوم فى أى وقت ، والكلاسية هى فن اليوم السابق « ستندال » (Stendhal).
- الرومانسية تخاطب العاطفة أكثر مما تخاطب العقل ، إنها تنبع من القلب لا من العقل « جورج ساند » (George Sand).
- الرومانسية تطور غير عادى للحساسية الخيالية (Imaginative sensibility) « هيرفورد » (Herford).
- الرومانسية هى إضفاء الغرابة على الجمال « ياتر » (Pater).
- بينما يقدم الفنان الكلاسى الفكرة بطريقة مباشرة ودقة تمة قدر استطاعته ، يعتمد الفنان الرومانسى على الإيحاء والرمزية فى تقديم فكرته . « سينتسرى » (Saintsbury).

وكل عام يمر يشهد مولد تعريفات أخرى للرومانسية ، فيرى البعض أن الرومانسية فى جوهرها هى طغيان الفن على الحياة[١] ، بينما يرى آخرون أنها مزيج من وجهة نظر معينة فى الخيال واتجاه معين نحو الطبيعة واستخدام معين للرموز . وهذا هو ما ذهب إليه الناقد رينيه ويليك (Réné Wellek) . وبينما حاول البعض تعريف الرومانسية على أساس التمييز بينها وبين الكلاسية[٢] ذهب البعض الآخر إلى تعريف الرومانسية على أنها عكس الواقعية[٣] ، وهناك من يفصل بين الرومانسية فى حد ذاتها (Intrinsic) والرومانسية التاريخية (Historic) ، وهناك التعريفات التى قدمها مناصرو الرومانسية (Pro-Romantics) وتعريفات معارضيها (Anti-Romantics) ونستطيع أن نلاحظ أنه بينما جاءت بعض التعريفات شاملة (Inclusive) كتعريفات جيته وستندال على سبيل المثال ، جاءت بعض التعريفات ذات طبيعة محددة قاصرة (Restricted) مثل تعريفات ياتر وفيلبس وبينما لا تخدم التعريفات الواسعة للرومانسية قضية النقد الأدبى كثيراً لاتساع المعنى الذى تدل عليه الكلمة ، بما لا يعطى كلمة « رومانسى » مفهوما محددا كمصطلح فى النقد

---

(١) "Tyranny of Art over Life" Isaiah Berlin

(٢) Romanticism vs Classicism

(٣) Romanticism vs. realism

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدبى ، نجد أن التعريفات المحددة القاصرة تؤدى بالناقد الأدبى إلى محاولات عقيمة فى تحديد ما إذا كان شاعر أو قصصى رومانسياً أو غير رومانسى لضيق المعنى الذى تتضمنه هذه التعريفات . وتؤكد الناقدة ليليان فيرست (١٩٦٩) قصور التعريفات الواسعة والمحددة على السواء من حيث إن بعضها يعتبر صحيحا بالنسبة إلى أعمال معينة بينما لا يعتبر صحيحا بالنسبة إلى أعمال أخرى .

إن صعوبة الوصول إلى تعريف محدد للرومانسية يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة الحركة الرومانسية ذاتها ، فهى حركة فنية أدبية معقدة متعددة المظاهر والاتجاهات . ولذا فإنه من العبث محاولة صياغة تعريف محدد فى عبارة مقتضبة للرومانسية بعامة ومن الأفضل أن نحاول فهم الرومانسية على أنها مذهب أدبى من أخطر ما عرفته الحياة الأدبية العالمية ، سواء فى فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم فى آثاره الأدبية والاجتماعية دون أن نحاول تعريفها تعريفاً دقيقاً .

الرومانسية عند الرومانسيين :

إن مشاكل تعريف الرومانسية والتضارب الناشئ من استخدام الاصطلاح الأدبى « رومانسى » فى القرن العشرين ترجع جذورها إلى أفكار الكثيرين من شعراء أوربا ومفكريها الرومانسيين فى القرنين السابقين .

وهناك ثلاث مدارس أوروبية رومانسية أقدمها المدرسة الألمانية . ويعتبر الأخوان فريد ريش (١٧٥٩ – ١٨٠٥) وأوجست شليجل (August Schlegel) (١٧٦٧ – ١٨٤٥) مؤسسى المدرسة الرومانسية الأولى فى ألمانيا[١] . ففريد ريش هو أول من قدم المصطلح « رومانسى » فى المحيط الأدبى ، وكتب ما يقرب من مائة وخمس وعشرين صفحة فى تعريف الرومانسية ولكنه لم يصل إلى معنى محدد لها . واستخدم فريد ريش المصطلح « بعدة معان » . وعلى الرغم من أنه يؤيد التضاد بين الرومانسى والكلاسى فإننا نجده يؤكد فى كتابه « حوار عن الشعر » أن الفن الرومانسى والفن الحديث فنان مختلفان . والفن الرومانسى عنده هو ما يتخذ من العاطفة مادة له يصوغها فى

---

(١) هناك جيلان من شعراء الرومانسية الألمان . عرف الجيل الأول باسم « الرومانسيين الأوائل (Fruhromantik) والجيل الثانى باسم « الرومانسيين فى أوجهم (Hochromantik) اشتهر الجيل الأول بشغفهم بالكتابات التجريدية الميتافيزيقية ، واهتم الجيل الثانى بالإنتاج الفنى فتركوا تراثاً عظيماً من الأشعار الغنائية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قالب خيالى . وفى كتابه « تاريخ الأدب القديم والحديث[١] » يعتبر الرومانسية حركة مسيحية فى الأدب . أما أوجست شليجل فهو مفسر النظرية الرومانسية الألمانية . وفى محاضراته عن « الفن الدرامى والأدب[٢] » (١٨١٧) يستخدم المصطلح « رومانسى » للدلالة على روح الفن الحديث إذا ما قورنت بروح الفن القديم أو الفن الكلاسى .

أما الفرنسيون فهم أول من جعلوا من الرومانسية مدرسة أدبية لها أعلامها ودستورها . وفى فرنسا نجد أن كلمة « رومانسى » قد شحنت بمعان متعددة من خلال المناظرات الجمالية التى عمت فرنسا أوائل القرن التاسع عشر . وتعتبر مدام دى ستال أول من أشاع المفهوم الأدبى لكلمة « رومانسى » فى اللغة الفرنسية بعد زيارتها للأخوة شليجل فى ألمانيا وإصدارها كتابها عن ألمانيا[٣] . والرومانسية عندها مرتبطة بكل ما انتمى إلى العصور الوسطى والمسيحية وأدب الشمال . كذلك نجد هوجو (Hugo) وستندال (Stendhal) وغالبية جيلهم يؤكدون أهمية التضاد الأساسى بين الرومانسية والكلاسية . وهناك اختلافات فى تفسير الرومانسية داخل هذا الإطار ، فالرومانسية عند هوجو ترتبط بكل ما هو حر ومفجّر للصور الذهنية ، ويتميز بالجمال الغريب (Grotesque) ، والرومانسية عند ستندال ترتبط بكل ما هو حديث معاصر . ففى كتابه « راسين وشكسبير »[٤] (١٨٢٨) يعرف الرومانسية بأنها الفن الأدبى الذى يراعى عادات زمانه ومعتقداته وهو لذلك يعتبر كل الكتاب العظام رومانسيين فى عصرهم . كذلك ارتبطت الرومانسية فى فرنسا بالتحررية الأدبية والتعبير عن العواطف الجياشة والحنين إلى الجمال الغريب وكل ما هو مسرف فى الخيال . وقد بلغت تعريفات الرومانسية فى فرنسا من التعدد وانعدام التحديد مبلغا جعل ألفريد دى موسيه يسخر منها جميعا فى مؤلفه « خطابات ديبويه وكوتونيه »[٥] التى نشرت فى مجلة العالمين من أواخر سنة ١٨٣٦ إلى سنة ١٨٣٧ .

وأما المدرسة الرومانسية الإنجليزية فلم تشغل بالها بمحاولة التعريف ، . فمن الثابت أن المصطلح

---

(١) Geschichte der Alten Und Meuen Literatur

(٢) Vorlesungen Uber Dramatische Kunst and Literatur

(٣) De L'Allemagne, Lodon 1813

(٤) Racine et Shakespeare

(٥) Revue des deux Mondes "Lettres de Dupuis et de Cotonet"

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأدبى « رومانسى » لم يرد على الإطلاق فى دفاع شلى عن الشعر ، ولا فى « السيرة الأدبية »[١] لكوليردج ولا فى مقدمة وردزورث لقصائده القصصية الغنائية[٢] وهى الوثائق الثلاث التى تشرح النظرية الرومانسية الإنجليزية فى الشعر ، إن استخدام المصطلح « رومانسى » لوصف الأدب الإنجليزى ، أوائل القرن التاسع عشر ظهر عند المتأخرين عن هذه الحقبة .

ولم ينظر الشعراء الرومانسيين الإنجليز ، سواء منهم الجيل الأول وردزورث وكوليردج وسذى ، أو الجيل الثانى بيرون وشلى وكيتس إلى الرومانسية نظرهم إلى مذهب فنى أدبى حتى فُرِضَ عَليهم نتيجة احتكاكهم الثقافى بالقارة الأوربية ، وهم بذلك لم يطلقوا على أنفسهم لقب الرومانسيين . يقول لويس عوض :

> فبيرون الشاعر الرومانسى . حين كتب رده على وليم لايل سنة ١٨٢١ يدافع عن التراث الكلاسى فى القرن الثامن عشر وذكر « أن شليجل ومدام دى ستال قد اجتهدا أن يردا الشعر إلى عنصرين لا ثالث لهما ، عنصر كلاسى وعنصر رومانسى ، ونحن نحصد اليوم ثمار ما زرعا » ، حين ذكر بيرون هذا لم تكن كلمة الرومانسية قد استوطنت فى إنجلترا أو أثارت فضول جميع الناس[٣] .

وفى محاولة لتحديد جوهر الرومانسية نقف عند الكلمة ذاتها ، إن كلمة « الرومانسية » ، من حيث تأصيل الكلمة مأخوذة عن أصل لاتينى وقد تطور معنى الكلمة عبر عدة عصور ، يذكر لويس عوض فى مجرى حديثه عن الرومانسية أن اللاتينية كانت لغة بلاد الفرنجة ولكن بانهيار الإمبراطورية الرومانية ظهرت لهجات منحطة عديدة فى شتى أنحاء أوروبا ، وخاصة فى إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفرنسا . ثم استقلت هذه اللهجات تدريجيا عن اللسان الأصلى وأصبحت كل منها تسمى « لنجوا رومانتيكا » أى اللسان المستعمل فى أى مصر من أمصار الإمبراطورية الرومانية وخاصة أوائل عصر النهضة الأوربية . وكان الأدب الذى كتب بهذه اللغة أدبا شعبيا لم يعترف به المثقفون . وكان الشعراء المتجولون فى العصور الوسطى كطوائف « التروبادور » فى فرنسا أهم من

---

(١) Biographia Literaria

(٢) Preface to the Lyrical Ballads

(٣) لويس عوض ، بروميثيوس طليقاً – سنة ١٩٤٧ ص ٣٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

استعمل العامية فى قريضهم . وقد ساد هذا الوضع أوربا إلى أوائل عصر النهضة ، حين وضعت أسس اللغات الأوربية الحديثة على يد أمثال دانتى فى إيطاليا ، وثر فانتس فى إسبانيا ، ورابليه فى فرنسا ، وتشوسر فى إنجلترا ، بما كتبوه من شعر أو نثر.

كان هذا الشعر العامى المكتوب باللنجوا رومانتيكا يتميز بالإسراف فى الخيال والإفراط فى المشاعر. ومن هنا اتخذت كلمة « رومانسى » معنى « خيالى » أوما يوحى بالبعد عن الواقع والإغراق فى الأوهام فبعدت بذلك عن معناه الأصلى وهو الأدب المكتوب بالعامية .

كان أول استخدام لكلمة « رومانسى » التى اشتقت منها كلمة « الرومانسية » فى اللغة الإنجليزية حوالى عام ١٦٥٤ ،وكان يقصد بها ما يشبه « القصة الرومانسية » (Romance) أى قصص الحب والفروسية المقترنة بالعصور الوسطى . وهى قصص تتميز بالعواطف الجياشة والإغراق فى الخيال والبعد عن الواقع ، أى بالصفات التى تتعارض مع وجهة نظر عقلانية متزنة فى الحياة . وهكذا نجد أن كلمة « رومانسى » فى القرن السابع عشر ترتبط بكل ما هو سخيف ووهمى . ثم زاد استعمال الكلمة انتشارًا فى القرن الثامن عشر بمعنى أفضل فى وصف الأماكن ، بقصد إضفاء إيحاءات الحزن الرقيق عليها ، فشاع بذلك استخدام كلمة « رومانسى » فى وصف العمائر والمناظر الجميلة ، وبذلك أصبحت كلمة رومانسى » تعنى شيئًا يأسر الخيال . وهكذا أصبحت كلمة « رومانسى » فى منتصف القرن الثامن عشر تعبر عن معنيين : معناها الأصلى المرتبط بقصص الحب والفروسية فى العصور الوسطى ، والمعنى الجديد المكتسب وهو ما يذكى الخيال والعاطفة .

وفى ألمانيا بدأت الكلمة تدل على المناظر الطبيعية ، أى بالمعنى الإنجليزى الجديد . وقد يكون هذا التحول راجعا إلى ترجمة قصيدة « الفصول » للشاعر الإنجليزى « طومسون » ومحاكاتها . وهكذا أصبحت الكلمة تدل على أدب متميز عن الأدب الكلاسى عندما استخدمها « فريدريش شليجل » الناقد الألمانى بهذا المعنى فى مجلة « الأثناوم » (١٧٩٨ – ١٨٠٠)[١] .

وتعتبر مدام دى ستال أول من أشاع المفهوم الأدبى لكلمة « رومانسى » فى اللغة الفرنسية بعد زيارتها للإخوة شليجل فى ألمانيا . لقد ميزت بين أدب الجنوب وأدب الشمال ، وتحدثت حديثاً

(١) عن ترجمة لمقال « الرومانتيكية » من موسوعة الأدب العالمى بكتاب « الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى » ترجمة عبد الوهاب محمد المسيرى ومحمد على زيد (١٩٦٤)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واضحًا عن الشعر الكلاسى والشعر الرومانسى فى كتابها « عن ألمانيا » . والواقع أن استخدام كلمة « رومانسى » فى اللغة الإنجليزية للدلالة على اتجاهات أدبية متعارف عليها بالفعل يعزى بصفة أساسية إلى كتاب مدام دى ستال « عن ألمانيا » وإلى كتاب « الفن الدرامى والأدب » الذى ألفه أوجست شليجل ونشرت ترجمته الإنجليزية عام ١٨١٥ .

* * *

كانت الحركة الرومانسية فى الأدب الأوربى وليدة تغيرات اجتماعية وسياسية وفلسفية وجمالية تبلورت ونضجت على فترة من الزمن . ولقد اصطلح على تسمية القرن الثامن عشر بفترة ماقبل الرومانسية . ومع أن شعراء الرومانسية قد عالجوا ما عالجه غيرهم من الشعراء فى كافة العصور من موضوعات ، لكن أدبهم قد تميز بخصائص معينة لم تكن لتوجد لولا أنهم عاشوا أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ؛ أى فى عصر الثورة الصناعية والثورة الفرنسية . عصر التغيرات الاجتماعية فى أوربا كلها . تبدلت فيه الطبقات الاجتماعية تبدلا يتمثل فى نمو الطبقة البورجوازية وتطلعها إلى حقوقها السياسية والاجتماعية . فلقد أدى استخدام الآلة إلى تحويل اقتصاديات إنجلترا من اقتصاديات زراعية إلى اقتصاديات صناعية ، فأدى ذلك إلى مولد البورجوازية الصناعية والتجارية ، وكان لظهور الطبقة البورجوازية الجديدة أثره البالغ فى تغيير معالم هذا المجتمع بعد أن عانى هذا المجتمع فى العصور الوسطى من الإقطاعيين .

لقد تميزت البورجوازية بصفات محددة أكسبتها شخصية مستقلة كانت الفردية أهم سماتها ، وكان هذا أمرا طبيعيا إذ أن معظم أفراد هذه الطبقة من العمال ارتقوا بفضل اجتهادهم الفردى واقتناعهم بأن الحفاظ على مبادئ هذه الطبقة الجديدة هو السبيل الوحيد للحفاظ على مكاسب البورجوازية ، إن الأدب البورجوازى الصريح فى إنجلترا بدأ أوائل القرن الثامن عشر ، ولعل قصة « روبنسون كروزو » (Robinson Crusoe) لديفو خير مثال على استخدام الأدب للتعبير عن الأفكار السياسية للبورجوازية فى كفاحها . إن شخصية روبنسون كروزو تجسد الفردية البورجوازية فى كفاحها من أجل حياة أفضل . إنها فردية عملية تواجه الحياة بإصرار على النجاح . وأدت الثورة الصناعية إلى تضخم البورجوازية التى نادت بالحرية والإخاء والمساواة للجميع فدعمت قضية الديمقراطية . لقد خرج من بين الطبقة البورجوازية فى أثناء فترة الثورة الصناعية كثير من المفكرين الأحرار أمثال روسو فى فرنسا ، الذى كان لكتابه « العقد الاجتماعى » أثر بالغ فى تطور

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفكر الأوربى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، و« ويليم جودوين » الذى أحدث كتابه « العدالة السياسية » فى عام ١٧٩٣ أثراً كبيراً فى تطور الفكر السياسى فى إنجلترا ، و« توم بين » الذى وضع كتاب « حقوق الإنسان » فى عام ١٧٩١ فى إنجلترا .

اقترن انتصار الطبقة البورجوازية فى القرن الثامن عشر على الطبقة الأرستقراطية بانهيار الأدب الكلاسى الذى كان بقاؤه مقترنا ببقاء الأرستقراطية :

« كان الأدب الكلاسيكى يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التى كانت تعوله . وكان يعتقد أن العبقرية لا تقوم مقام نبل المولد . فهو سعيد لأنه يشغل مكانا متواضعا فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية[1] .

وكانت النتيجة الطبيعية لظهور كتّاب البورجوازية ظهور جمهور جديد من القراء ، فاتجه الأدب اتجاها جديداً ؛ وظهر أدب يعبر عن الآمال العامة لهذه الطبقة ويعلى لواء الفردية .

كذلك عمّت الأسفار والرحلات فى القرن الثامن عشر . وكانت هذه الظاهرة نتيجة انتشار البورجوازية الأوربية بحثاً عن الأسواق الخارجية . وكان لهذا العامل فى مرحلة ما قبل الرومانسية أهمية قصوى فى دعم مبادئ الرومانسية الأوربية والقضاء على آخر قلاع الكلاسية . وأدت الأسفار والرحلات ، التى انتشرت فى هذا القرن ، إلى موازنة العادات والمبادئ والفلسفات والديانات فدعمت بذلك مبدأ النسبية فى الأدب والفن . لقد كانت العقلية الكلاسية تؤمن بأن المبادئ والأفكار عامة لا يختلف عليها الناس فأثبتت الأسفار والرحلات عكس ذلك . وإلى جانب توطيد الصلات الثقافية بين الدول الأوربية ، ساعدت الأسفار والرحلات ، بما أسفرت عنه من قصص من بلاد العالم النائية ، على إطلاق خيال الأدباء والقراء على السواء .

التغيرات السياسية فى أوربا القرن الثامن عشر :

وكانت للثورة الفرنسية آثار عميقة فى الأدب الرومانسى فى أوربا كلها . فقد أدت إلى خلق أفكار جديدة فى علاقة الأدب بالمجتمع . وأوحت الثورة الفرنسية باتجاهات ثورية كان لها صداها فى أدب الرومانسيين . وكان شلى من الثائرين باسم الحرية فى جميع صورها ، وكذلك كان بيرون .

---

(١) محمد غنيمى هلال الرومانتيكية ١٩٧١ ص ٢٢

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكانت لانتكاسة الثورة الفرنسية آثار كبيرة فى الرومانسية فى إنجلترا وألمانيا ، تسببت فى خلق الشعور الوطنى عند الرومانسيين وتوجههم إلى استيحاء تراثهم الوطنى والأدبى القديم .

لقد هدمت الثورة الفرنسية النظم السياسية والاجتماعية السابقة فعكس الأدب هذا التغيير الجذرى فى كيان المجتمع الأوربى . كما أدت الثورة السياسية إلى رفع لواء الحرية فى ميادين أخرى . لقد رفع الرومانسيين لواء حرية الفكر وحرية الفرد وحرية العاطفة وحرية التعبير الأدبى .

ولقد بلغت الكلاسية الأدبية ذروتها فى أوربا فى القرن السابع عشر وعلى الأخص فى فرنسا . وشغل أدباء أوربا منذ عصر النهضة ولقرنين من الزمان بتدعيم الكلاسية الأدبية ، أى الفن المستوحى من التراث الأغريقى والرومانى ، وهو ما أطلقت عليه مدام ستال اسم « أدب الجنوب » . وفى فرنسا شغل الأدباء بجمع قواعد التراث الكلاسى وتنظيمه الذى حظى بتأييد الملكية والكنيسة الكاثوليكية .وفى إنجلترا ذات الحكم البرلمانى والبروتستانتينية المرنة لم يظهر التمسك الشديد بالكلاسية كما كانت الحال فى فرنسا . لقد تميز الذوق الأدبى فى إنجلترا بالمرونة شأنه فى ذلك شأن النظام السياسى .

ومن العوامل التى ساعدت على دعم الكلاسية الأدبية فى أوربا فى مرحلة ماقبل الرومانسية التيارات الفلسفية التى سادت آنذاك وتبلورت فى الاعتقاد الجازم بقوة العقل . وكان هذا التيار الفلسفى العمود الفقرى للفكر الأوربى لأجيال ، حتى جاء الرومانسيون ليهدموا هذا المعتقد . وفى مجال الفنون ، كان مناصرو الكلاسية يحاولون إخضاع الفن للعقل ، فحاولوا أن يتميزوا بأن يدركوا الحقائق العالمية والقواعد الأساسية لعلم الجماليات (Aesthetics) فى شكلها النهائى فى محاولة لوضع القواعد الأساسية للإنشاء الأدبى .

ومن الطبيعى أن هذا المفهوم للفن ودور الفنان لم يكن ليصمد طويلا . لقد أوضح الناقد « رينيه ويليك » فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى » أن الكلاسية الأدبية فيما قبل الرومانسية قد أعطت ثقلا زائداً للناحية العقلانية مما أدى إلى إهمال النواحى اللا عقلانية (Irrational) فى عملية الخلق الفنى و ولعل أكبر ضعف فى الكلاسية الأدبية كان إهمالها لمبدأ الإلهام ، ذلك الدافع الخلاق الذى يعمل من داخل الفنان . وأدى ذلك إلى الاعتقاد بأن الخيال ليس له سوى دور ثانوى فى عملية الخلق الفنى . واعتبر أنصار الكلاسية أن وظيفة الخيال زخرفية بحتة وأنه مجرد مستودع للصور الشعرية فهو ليس الباعث الرئيسى لقول الشعر . إن وجهة النظر العقلانية المتطرفة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه لم تعط لخيال الفنان المجال الحقيقى ، وكانت وجهة النظر هذه سبباً من أسباب تحطيم قلاع الكلاسية الأدبية فى القرن الثامن عشر.

لقد كان هدف حركة التنوير (Enlightenment)التى عمت أوربا أوائل القرن الثامن عشر إعادة تقييم التراث الكلاسى بكل قواعده ومبادئه بغية خلق نور جديد يهتدى به الفنان . واتسمت هذه الحركة بالاعتدال ومحاولة الوصول إلى حلول وسط فى المسائل الفنية المختلف عليها . وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت فى عالم الفنون مفاهيم جمالية جديدة كمفاهيم العبقرية (Genius) والجمال (Beauty) والخيال (Phantasy) بل لقد اعتبرت هذه مفاهيم أساسية فى الفن والأدب .

ولقيت حركة التنوير تأييدا متحفظا فى إنجلترا . فنادى دريدن (Dryden) بتقويم العمل الفنى بمعايير جمالية إيجابية ، أى بتذوق النواحى الجمالية الكامنة فيه . وكان هذا بمثابة إعلان الحرب على الشكلية فى الأدب (Formalism) وبدء رفض بعض المبادئ الكلاسية الأساسية كالالتزام بالغاية الخلقية التعليمية للفن (Moralizing Didactism). وكان هذا اتجاهاً جديداً فى النقد الأدبى ، شجع عليه أن التراث الأدبى الإنجليزى الإليزابيثى قدم نماذج رائعة – كأعمال شكسبير – تخالف كلية النماذج الكلاسية التقليدية .

وفى ألمانيا حدث ما حدث فى إنجلترا على نطاق أوسع . لقد كان الإحساس بضآلة تراث الماضى سبباً أساسيًّا فى الترحيب بالأفكار الجديدة . وكان لهذا أثره فى سرعة تحطيم الكلاسية الأدبية فى ألمانيا على يد ليسنج Lessing الذى يعتبر تجسيدًا حيًّا لحركة التنوير الفلسفية .

إن التساؤلات التى أثارتها حركة التنوير فى أوربا أدت إلى التحرر من قيود القواعد الكلاسية الجامدة وظهور اتجاهات جديدة . وبدأ الانحراف عن الذوق الكلاسى الذى لا يحس الجمال إلا إذا كان منظماً واضحًا بسيطاً معقولا لا خطأ فيه إلى الحنين للجمال الغريب الذى يخلقه الخيال .

التغيرات الجمالية فى أوربا فى القرن الثامن عشر :

وأدت التيارات الفلسفية الجديدة فى القرن الثامن عشر إلى ظهور مستويات جمالية جديدة تعرف بأنها ما قبل الرومانسية . وهى فى مجملها مجموعة من الاتجاهات والأفكار والأساليب الفنية التى ظهرت فى كتابات أدباء النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وتندرج تحت عنوان الحساسية ورهافة الشعور (sensibility) ، وهى تتميز بتلقائية التعبير وحريته . ولقد عكست القصة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنجليزية فى منتصف القرن الثامن عشر هذا الاتجاه نحو الحساسية والشعور فى أجلى صوره ، ولا سيما على يد ريتشاردسون (Richardson). وبدا نفس الأثر فى أدب روسو الفرنسى وشيلر الألمانى . ونستطيع أن نلمس هذا التغيير فى المستويات الجمالية فى الموضوعات العاطفية التى انتشرت فى القصة العاطفية فى القرن الثامن عشر وفى مسارح أحداث هذه القصص . إن هذا الافتتان بكل ما هو غريب فى جماله مقترن بالنزعة القوطية فى عناصر هذا العصر . ويربط محمد غنيمى هلال (١٩٧١) بين الخواطر القاتمة التى يوحى بها هذا الفن القوطى وأفكار الموت والخلود فى شعر « القبور والليل » . وهذا الشعر وما عبر عنه من معان ترتبط بضآلة الحياة البشرية قد أدى إلى انتشار ظاهرة الميلانكوليا (Melancholy)أو النزوع إلى الحزن ، التى أصبحت فيما بعد من خصائص الرومانسية . ولقد دعمت هذا الاتجاه الرومانسى الجديد حركات دينية سادت فى هذا العصر تعلى قيمة روح الإنسان والدور الذى تلعبه فى دعم البصيرة الداخلية فى عزلته .

كذلك برزت فى أدب ما قبل الرومانسية ظاهرة نشدان كل ما هو طبيعى وتلقائى ، ليس فى مجال العواطف الداخلية فحسب بل فى مجال العالم الخارجى أيضاً . لقد بعد الكتاب عن حياة المدينة وشدت انتباههم بساطة الريف . إن نداء « العودة إلى الطبيعة » الذى أعلنه روسو كان مفهوماً جديداً للعالم الخارجى ، فبدأ الشعراء يلحظون الطبيعة بعين فاحصة ويصفون ما يلحظونه . وكان لقصيدة « الفصول » التى ألفها طومسون ونشرت بين عامى ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ، بما فيها من ملاحظة مباشرة وعاطفة صادقة ، أثر كبير فى تحويل مجرى شعر الطبيعة .

وكان اكتشاف ويليم شكسبير فى القارة الأوربية عنصراً هاماً مهد لظهور الرومانسية الأوربية . لقد انتبهت أوربا لفن شكسبير إثر حديث فولتير عنه فى رسائله الفلسفية ، وسرعان ما أعجب به أنصار التجديد لما فى مسرحياته من حرية فنية وتحليل رائع لفلسفة العواطف ودراسة عميقة لطبائع البشر . فاتخذه فيكتور هوجو قدوة له ومدحه « جيتى » واعتبره شاعر المصائر الإنسانية وأفضل من رسم النماذج البشرية على حساب الطبيعة .

وكذلك كان لاكتشاف الأدب القديم لدول شمال أوربا بما حواه من قصص البطولة أثر كبير فى التمهيد للرومانسية . ووجدت مدام دى ستال أن شعر الشمال يلائم عقلية الشعوب الحرة أكثر من شعر الجنوب ، شعر هوميروس .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكلاسية والرومانسية :

فى محاولة تعريف الرومانسية يتجه النقاد إلى التمييز بينها وبين الكلاسية . فما هى الفروق بينهما ؟ لقد اقترنت الرومانسية الأوربية بالثورات وعاصرتها ، ودعت إلى الحرية وإلى حقوق الإنسان فأصبحت بذلك أهم حركة أدبية فى تاريخ الآداب الأوربية .

إن الأدب الكلاسى أدب عقلى يخضع العواطف والمشاعر لسلطان العقل . فإذا عالج المعانى العاطفية ، عالجها بهدوء لتخرج هادئة ليس بها جموح . والفنان الكلاسى يهتم بما هو عام مشترك بين الناس أكثر من اهتمامه بما هو فردى محض وهو بذلك يصغى لصوت المنطق والفكر . والفن الكلاسى مرآة يرى الفرد فيها أفكاره ، فهو فن يعالج الأفكار والإحساسات المشتركة بين الناس ، وللعقل فيه الكلمة الأولى . إنه أدب لا يقر الخيال والعواطف الجامحة التى تكسر قواعد المنطق والفكر السديد . إنه أدب يصفه الناقد « موريس بورا » فيقول :

> الشاعر الكلاسى هو مفسر لهذا الكون أكثر منه خالقا لعوالم جديدة ، وهو يبرز نواحى الجمال لما هو مألوف لدينا ويتجنب كل ما هو غير مألوف وخفى [١] .

أما الأدب الرومانسى فإنه يقدم العاطفة والشعور على العقل ، إنه أدب الإلهام ، أدب ذلك الصوت الذى ينبع من القلب ، والقلب صادق فهو موطن الشعور ومكان الضمير . يقول الناقد الفرنسى بوالو :

> فلتلبّوا دائما نداء العقل ، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها من رونق وقيمة [٢] .

---

(١) موريس بورا الخيال الرومانسى سنة ١٩٥٠ ص ١

Boura M. The Romantic Imagination 1950 p.l.
"For them the poet is more an interpreter than a creator, more concerned with showing the attractions of what we already know than with expiditions Into the unfamiliar and unseen" والترجمة للباحثة .

(٢) ترجمة محمد غنيمى هلال فى كتابه الرومانتيكية سنة ١٩٧١ ص ٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويقول الفريد دى موسيه :

أول مسألة لى هى ألا ألقى بالا إلى العقل ... أقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية ... وفيه الرحمة والعذاب والحب ... (١) .

والأدب الكلاسى أدب التقاليد والعادات للمجتمع الأوربى . وكانت للمجتمع الأوربى الأرستقراطى قيم ثابتة ، فساعد ذلك على إرساء دعائم هذا الأدب الذى احترم قيم المجتمع . إنه أدب مجتمع الكنيسة والنظام الملكى . أما الأدب الرومانسى فهو أدب الثورة . فالفنان الرومانسى حالم بطبعه ينشد ما يهديه إليه قلبه ، وهو بذلك لا يكترث بقيم المجتمع الثابتة ، لأنه ينشد مجتمعاً مثالياً ، وهذا ما يجعله ثائراً على الاستبداد فى كل صوره .

وللأدب غاية خلقية عند الكلاسيين ، فالشعر يدعم الفضائل الدينية والاجتماعية ، والمسرح يستهجن الرذيلة ويروج للفضيلة ، وينتصر فيه الخير على الشر ، وإذا تضاربت العاطفة مع الواجب انتصر الواجب . لقد صور الكلاسيون العاطفة فى صورة تنفر منها إذا لم تخضع لصوت العقل والمنطق . أما الرومانسيون فقد مجدوا العاطفة ، وهى عندهم الطريق إلى الفضيلة ، فالعاطفة والشعور هما دعامة الإنسانية وطريق السمو بالروح . والسمو عند الرومانسيين الخلص هو نشدان عالم مثالى لا يستطيع الفنان أن يهتدى إليه إلا عن طريق العاطفة ، أما السمو عند الكلاسيين فهو انتصار الإرادة وسيادتها على العاطفة .

ومثل الأدب الكلاسى الأعلى فى عالم الماضى ، فى العصر الذهبى لآداب اليونان والرومان ، وهو فى جملته تقليد للتراث اليونانى والرومانى . أما الأدب الرومانسى فهو أدب متطور ينشد تغيير الحاضر من أجل مستقبل أفضل . والرومانسيون يؤمنون بالفرد بكل طاقاته وقدرته على دفع البشرية إلى الأمام ، وقد أتاح لهم إيمانهم بالفردية فرصة للتحرر من قيود التراث الإغريقى والرومانى وماكان يفرضه من قواعد .

وإذا كان الأدب الكلاسى أدباً موضوعياً فى جملته يتميز بالهدوء والاعتدال ، فإن الأدب الرومانسى أدب ذاتى أدب ثورة وتحرر ، أدب العاطفة والمشاعر ، وهذا يفسر لماذا أحس الرومانسيون جمال الطبيعة فهاموا بها وارتموا بين أحضانها يصفونها وصفاً دقيقاً .

---

(١) ترجمة محمد غنيمى هلال فى كتابه الرومانتيكية سنة ١٩٧١ ص ٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الرومانسية اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغيير نشأت أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وهى اتجاهات متباينة فى أوقاتها وأماكنها ودعامتها ، وتتدرج من مجرد بحث عن نواح جديدة فى نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على هذا الإطار نفسه .

لقد اقترنت الرومانسية بالخيال الجامح والبعد عن الواقع أول الأمر ، ثم اقترنت بالقوطية والمسيحية . والرومانسية عند روسو هى الحرية الفردية المطلقة وهى عند جيتى الذاتية ، والذاتية هى الاختبار الفردى . فالأدب الذاتى هو الذى ينبع من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة . فإذا عالج فنان ذاتى موضوع الحب فإنه يعالجه من زاوية تجربته الفردية وليس من زاوية التجربة الجماعية . والأدب الذاتى من الناحية الشكلية أدب أنشئ ليعبر عن الذات لا ليصور الحياة . فالذاتية فى الأدب هى نوع من الحرية . كذلك اعتبر ستندال أن الرومانسية هى الحرية الفنية ، واتخذ هوجو موقفاً مماثلا .

واقترنت الرومانسية بعبادة الطبيعة ، كان وردزورث يتجول بين مظاهر الطبيعة من جبال وأنهار وأزهار يستلهم معانى الألوهية ، وعرف مذهبه باسم مذهب وحدة الوجود (Pantheism) . وفى ألمانيا دعا « جيتى » الناس إلى أن يعيشوا داخل الكل حتى يتصلوا بالوجود الكلى . كذلك تجول شلى وبيرون بين بحيرات إيطاليا لفهم سر الوجود . لقد كانت الطبيعة بالنسبة لشعراء الرومانسية أكثر من مجرد شىء جميل يمدهم بالوحى . كانت بمثابة رياضة روحية هدفها الوصول إلى أن الله والكون شىء واحد لا ينفصلان .

واقترنت الرومانسية بالثورية السياسية مثلما اقترنت بالثورية الأدبية . وتأثر الرومانسيون بمبادئ الثورة الفرنسية فرفعوا جميعا لواء الحرية والإخاء والمساواة . لقد تعلموا الحرية على يد فلاسفة العصر من أمثال روسو وجودوين وتوم بين . ولم يكن شلى إلا واحدا من هؤلاء الثائرين للحرية فى جميع صورها وعدواً لدوداً للطغيان بكل صوره .

ودافع كتاب الحركة الرومانسية عن نظرية الإلهام فى الأدب . وعرف عن الرومانسيين العنف فى الإحساس والتعبير كما عرف عنهم حبهم للأسفار وللذات الغريبة ، والضيق بالحياة ، والنزوع إلى الحزن والتشاؤم إلى آخر الصفات التى قد توجد كلها عند بعض الرومانسيين ولا توجد كلها عند البعض الآخر . وهنا تكمن صعوبة تعريف الرومانسية تعريفا محدداً إذ اجتمعت فيها تيارات متناقضة كثيرة . فإذا قلنا أن الحركة الرومانسية كانت حركة مسيحية كاثوليكية ، مستشهدين على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذلك بأعمال شاتوبريان وبتحول بعض الرومانسيين كفريدريش شليجل إلى الكاثوليكية ، فماذا نقول عن الشاعر بيرون وتحرشه بالكنيسة ؟ وماذا نقول عن شعر كيتس ؟ وإن تكن الرومانسية قد أنجبت بيرون المتشائم وكيتس الذى تغنى بالموت ، فقد أنجبت شلى المتفائل بمستقبل البشرية وردزورث الذى استمد من الطبيعة أفراحاً لا مثيل لها .

إن التيارات الأدبية المتناقضة داخل الحركة الرومانسية إنما نبعت من روح الفردية التى هى أكثر المواقف تمثيلا للرومانسية وإيضاحاً لها . إن روح الفردية هى التيار الأصلى لهذه الحركة الأدبية والفردية هى جوهر الرومانسية . يقول لويس عوض : [1]

> الحركة الرومانسية هى التعبير الأدبى عن الحركة البورجوازية . والرومانسية هى روح الفردية . كل ما عدا ذلك تفاصيل لا علاقة لها بالجوهر .
>
> وهذا فيما يبدو تبسيط للأمور وحكم عليها بشىء من التزمت النظرى .

الحركة الرومانسية الإنجليزية :

فى عام ١٧٩٨ نشر وردزورث وكوليردج « القصائد القصصية الغنائية » (Lyrical Ballads) فاعتبر هذا العـام بداية الحركة الرومانسية الإنجليزية وقد تضمنت هذه الحركة نظريات فى الخلق الفنى ومعايير جديدة فى علم الجمال والمثل العليا وفى طرق التعبير الأدبى تعتبر كلها عكس ما كان سائداً فى إنجلترا فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر.

كانت الحركة الرومانسية الإنجليزية امتداداً لأدب ما قبل الرومانسية وإن اختلفت عن أدب ما قبل الرومانسية فى نقطة واحدة بالغة الأهمية وهى إعلاء الحركة الرومانسية الإنجليزية لشأن الدور الأساسى الذى يلعبه الخيال فى عملية الخلق الفنى . وقد أوجز الناقد « موريس بورا » هذا الفارق الجوهرى بين أدب الرومانسية المحضة وأدب ما قبل الرومانسية فى إنجلترا فى أول جملة فى كتابه « الخيال الرومانسى » يقول :

« إذا رغبنا فى أن نميز خاصية واحدة تفرق بين شعراء الرومانسية الإنجليز

---

(١) لويس عوض مقدمة « بروميثيوس طليقاً » سنة ١٩٤٧ ص ٥٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وشعراء إنجلترا فى القرن الثامن عشر لوجدنا هذه الخاصية فى اهتمام شعراء الرومانسية الإنجليز بالخيال اهتماما بالغا وفى وجهة نظرهم الخاصة فى الخيال (١) .

كان شعراء الرومانسية الإنجليز من المؤمنين بالفلسفة الذاتية التى قوامها أن الوجود وشكل العالم المرئى يعتمد كلية على رؤية خيال الفرد . إن ماقاله بليك من أننا نبصر من خلال عيوننا وليس بعيوننا هو خير معبر عن هذه الفلسفة الذاتية . لقد نظر هؤلاء الشعراء إلى هذا العالم المرئى بعين الخيال فنفذوا ببصيرتهم إلى عالم المثل ، فالخيال عندهم وسيلة إلى بلوغ عالم الحقيقة الأبدية . فلا غرو أن نجد أن مفهوم الخيال فكرة أساسية فى كتاب كوليردج « السيرة الأدبية » وكذلك فى دفاع شلى عن الشعر ، حيث يعرف الشعر بأنه « تعبير الخيال » . والشعر عند وردزورث هو نتاج الخيال والعاطفة . لقد كان شعراء الرومانسية الإنجليز من أشد المؤمنين بقوة الخيال الخلاقة ، وكذلك كان شعراء الرومانسية الألمان . وكان الرعيل الأخير من شعراء الرومانسية الفرنسيين كبودلير وشعراء الرمزية فى أواخر القرن التاسع عشر فى فرنسا .

* * *

يقول الناقد « رينيه ويليك » فى كتابه « تاريخ النقد الأدبى » أنه لم تكن هناك حركة رومانسية فى إنجلترا إذا ما قورنت ببلاد القارة الأوربية الأخرى وخاصة إذا اعتبرنا المصطلح « حركة أدبية » يعبر عن برنامج أدبى يتبعه أعضاء مدرسة ما ويلتزمون به التزاماً واعياً . إن قول رينيه مدح للرومانسية الإنجليزية ، ذلك لأن مصدر قوة الحركة الرومانسية الإنجليزية يعود فى المقام الأول إلى عدم وجود ترابط بين أصحابها . فقد كانت الفردية هى أميز ما يميزهم ، وكانت هى المصدر الأساسى لكل مافى الرومانسية الإنجليزية من تنوع (Variety) وقوة (Vigour) ونضارة (Freshness)، ويرى معظم النقاد أن اختلاف الحركة الرومانسية الإنجليزية عن مثيلاتها فى

---

(١) Bowra M. The Romantic Imagination 1950 p.l.
"If we wish to distinguish a single chraracteristic which differentiates the English Romantics from the poets of the eighteenth century, it is to be found in the importance which they attached to the imagination and in the special view which they held of it"

(والترجمة للباحثة) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أوربا ، وخاصة فى ألمانيا وفرنسا ، يرجع أساساً إلى عدم وجود قضية عامة توحد بين الرومانسيين مثلما كان الحال فى فرنسا وألمانيا ، ففى فرنسا توحد الرومانسيون فى كفاح مرير لتدمير قلاع الكلاسية التى رسخت أقدامها فى فرنسا . وفى ألمانيا توحد الرومانسيون لخلق تراث أدبى قومى كانوا يفتقرون إليه . أما فى إنجلترا فقد نبعت الرومانسية وتطورت بتدرج ليس به تطرف . ولذا اكتسبت شخصية مستقلة وانصرف شعراؤها إلى نظم الشعر وإيجاد الشعر الرومانسى نفسه . ولما لم تكن لهم صحف أدبية أو برامج أدبية أو نظريات فلسفية كتلك التى شاعت فى أوربا فإن وجهات نظرهم فى الشعر كتبت بعد أن كانوا قد كتبوا معظم قصائدهم التى كانوا يشيرون إليها عند شرح وجهات نظرهم المسجلة . ولنا فى « المقدمة » لوردزورث و « السيرة الأدبية » لكوليردج و « دفاع عن الشعر » لشلى خير أمثلة على ذلك ، كذلك تعتبر هذه الوثائق النقدية الثلاث خير دليل على مدى تنوع الرومانسية الإنجليزية واتساعها . ومع أن هذه الوثائق الثلاث تعبر عن وجهات نظر فردية لكنها تشترك فى أربع نقاط جوهرية فى الرومانسية الإنجليزية : فكلها تعطى الشعر مكانة عالية بين الفنون ، وكلها تبدى اهتماماً باللغة الشعرية (Poetic Diction) ، وكلها تؤكد على أهمية الدور الذى يلعبه الخيال فى الخلق الفنى ، وكلها تركز على علاقة العالم المرئى بعالم المثل . إن الرومانسية الإنجليزية تتسع لواقعية وردزورث وتمسكه بعالم الطبيعة المرئى ، ومثالية شلى بفلسفته المتسامية الحالمة (Visionary Transcendentalism) لقد تركت الحركة الرومانســـية الإنجليزية كثيراً من الأفكار النقدية البناءة كما تركت ثروة من الشعر الملهم .

مفهوم الخيال عند الرومانسيين الإنجليز :

كان هناك اتفاق عام بين شعراء الرومانسية الإنجليز الخمسة العظام وهم بليك ووردزورث وكوليردج وشلى وكيتس على أن الخيال هو أساس هام من أسس النظرية الشعرية . وكان هذا الاهتمام بالخيال جزءاً من الإيمان بالذات البشرية السائد فى ذلك الوقت ، والخيال عندهم هو أكثر أنواع النشاط العقلى حيوية ، وهو مصدر الطاقة الروحية عند الإنسان ، وهو شىء إلهى تشحذه رؤية خاطفة وتحفزه فكرة جريئة . لقد اعتقدوا جميعا أن عالم الخيال هو عالم الخلود حيث توجد الحقائق الأزلية ، وأن ما نراه فى مرآة الطبيعة إن هو إلا مجرد انعكاس لعالم المثل ، والخيال عندهم ليس أهم صفة يتصف بها الشاعر فحسب بل هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ عالم المثل أيضاً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لم يمارس شعراء الرومانسية الإنجليز الخيال غاية فى حد ذاته أو وسيلة إلى الهروب من الحياة ، فالخيال عندهم وثيق الصلة بعالم الحقيقة إذ أنه وثيق الصلة بنوع خاص من البصيرة ، فالشاعر بخياله يرى ما لا يراه الإنسان العادى ، ويلخص الناقد موريس بورا موقف شعراء الرومانسية الإنجليز من قضية الخيال وعلاقته بالبصيرة فيقول :

« بصيرة توقظ الخيال وفى نفس الحركة تحفزه أثناء العمل على المزيد . هذا هو الفرض الذى على أساسه ألف الرومانسيون شعرهم . وهذا معناه أنه حينما تعمل ملكاتهم الخالقة فإنها تستلهم شعورهم بسحر الأشياء وغموضها فتقترب منها بنوع من البصيرة فريد ، فيشكلون اكتشافاتهم فى صور متخيلة [١] .

لقد استطاع شعراء الرومانسية الإنجليز أن يجمعوا بين الحقيقة والخيال لأنهم استخدموا بصيرتهم مصدراً للإلهام فى خلقهم الفنى . كانوا جميعا يرغبون فى تكشف الحقائق الأزلية وتفهمها للوصول إلى فهم أعمق لمعنى الحياة الإنسانية وإدراك لقيمتها . وكانوا جميعاً على اقتناع تام بأن العالم المرئى هو الأداة التى يستخدمها الشاعر لفهم حقيقة الحياة والوصول إلى عالم الخلد الذى صوروه فى شعر رائع باستخدام الخيال والبصيرة الملهمة . لقد استمد شعرهم قوته الفائقة من رغبتهم فى الوصول إلى حقائق الحياة المطلقة ومن نشوتهم الجارفة التى عبروا عنها فى لحظات اعتقدوا فيها أنهم وجدوا هذه الحقائق المطلقة . وكان هدفهم الأساسى هو نقل سر الكون إلى القارئ . وهم بذلك يخاطبون كيان الإنسان بكل مشاعره وإحساساته وملكاته الذهنية . إن القوى الفائقة التى رآها

---

(١) Boura, M. p.7 1950

"Insight both a wakes the imagination to work and is in turn sharpened by it when it is at work This is the assumption on which the Romantics wrote poetry. It means that, when their creative gifts are engaged, they are inspired by their sense of the mystery of things to probe it with a peculiar insight and to shape their discoveries into imaginative forms" .

(والترجمة للباحثة)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وردز ورث فى الطبيعة أو التى رآها شلى فى الحب قوى ضخمة لايستطيع القارئ فهمها إلا إذا نظر إليها بعين بصيرة الشاعر .

وكان عالم الحواس هو الأداة التى أطلقت قوى الخيال عندهم ، فقد تأملوا العالم المرئى بأعين فاحصة وحساسية مفرطة جعلتهم يفتتنون بمباهج الطبيعة فسيطرت على حواسهم وكيانهم . وعلى الرغم من أن شلى كان يعيش فى عالم الأفكار المثالية المحلقة (Soaring ideas)والمعنويات التى لايدركها العقل فى سهولة ، فقد نجح فى التعامل مع عالم المرئيات الذى اعتبره مرآة تعكس عالم الأفكار المجردة ، فهو لذلك يستحق التأمل . كانت الطبيعة مصدر إلهامهم ومنبع تلك اللحظات السعيدة التى نفذوا فيها ببصيرتهم إلى أسرار هذا الكون .

وقد اختلفت نظرتهم إلى الطبيعة . فكان بليك يمثل التطرف فى نظرته إلى العالم المرئى . واعتبر الطبيعة مصدراً يقتبس منه الشاعر رموزه ليفسر اللامرئى ، والشاعر يكون فى ذروة قوته الشعرية فى لحظات الرؤى وهى لحظات يترك فيها الشاعر العنان لخياله الخلاق فيكتشف جوهر الحقيقة التى تخفيها الأشياء المرئية : (١) .

« إن ترى عالما بأسره فى حبة الرمل . وسماء فى زهرة برية .
إن تمسك باللانهائى فى راحة كفك .
والأبدية كلها فى ساعة واحد » .

فالأشياء المرئية عنده هى الطريق إلى ما فوق الوجود المادى الذى يسميه « الخلود » ، وهو حالة روحية تحرر الشاعر فيخلق عوالم جديدة . والخيال عند بليك هو الرؤية الإلهية للنفس البشرية فى أجلى صورها .

أما كيتس فقد عشق عالم الطبيعة المرئى وشارك بليك اقتناعه أن الخيال قوة خلاقة تكشف جوهر الأشياء . واستخدم كيتس جمال الطبيعة ليشحذ خياله فيبلغ الحقيقة الأبدية ، واستخدم

---

(١) "Impalpable abstractions"
To see a world in a grain of sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour,,
(Auguries of Innocence)

والترجمة للباحثة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كيتس حواسه من إبصار وشم لشحذ خياله والتسامى بكيانه إلى حالة روحية تقربه من جوهر الحقيقة . وعن قوة الخيال يقول كيتس :

دائما .. دع الخيال يهيم ،
فالسرور لايستقر أبداً .
الفرحة العذبة من لمسة تذوب .
كالفقاعات حين يُرجمها المطر .
فلندع الخيال المجنح إذن يهيم
خلال الفكر الممتد إلى ماورائه :
افتح باب سجن العقل على مصراعيه .
فيندفع الخيال ، ويحلق نحو السحاب .
إيه أيها الخيال العذب ! فكوا إساره .
إن ملذات الصيف يفسدها التداول ،
ومتعة الربيع تذوى كما تذوى أزاهيره ، (١)

وكرس كوليردج لموضوع الخيال بعض الفصول الشيقة فى كتابه « السيرة الأدبية » والشاعر عنده هو الذى يستخدم خياله ليضفى على هذا العالم روحاً وجمالا . والجمال عنده يعطى للحياة شكلا . ولعل قصيدته « اكتئاب » (Dejection) هى أفضل ماعبر به كوليردج عن مفهومه للخيال ، إن خيال الإنسان هو الذى يخلق كل ما هو جميل فى الطبيعة :

من الروح نفسها لابد أن يتفجر السناء
سحابة مضيئة تلف الأرض ، ومن الروح نفسها لابد
أن ينطلق الصوت المجلجل الذى يلد من نفسه
صوت كل الأنغام الجميلة بحياتها وبمواتها . (٢)

---

(١) الأبيات مترجمة فى كتاب « الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى » عن « مملكة الخيال » لكيتس ص ٢٢٨

(٢) "Ah! from the soul itself must issue forth =

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن ممارسة الخلق الفنى باستخدام الخيال هو الذى يعطى للوجود معنىً .

والخيال عند وردز ورث أهم هبة أنعم الله بها على الشاعر ، ولنا فى ترتيبه لأشعاره خير دليل على ذلك . إن ما أسماه وردزورث قصائد الخيال فى أعماله تحوى قصائد تجمع بين القوة الخلاقة وبصيرة « رؤيوية » خاصة . وهو يتفق مع كوليردج فى أن عملية الخلق الفنى كالخلق الإلهى . والخلق الفنى يعتمد على بصيرة خاصة عمادها الخيال ، وهو يعرف الخيال فى « المقدمة » :

« إنه رسم آخر للسلطة المطلقة ولأصفى أنواع البصيرة . وهو العقل فى أبهى أحواله وأسماها »[1]

وعلى الرغم من أن اتجاه شلى العقلى كان يختلف عن اتجاه أقرانه فإن لشلى عنده خاصة جوهرية ، أعطته مكانة هامة فى نظريته عن الشعر ، وكان شلى على إدراك تام بطبيعة عمل الشاعر الخلاقة . وقد عبر عن وجهة نظره « بروميثيوس طليقا » حيث تتغنى الروح بالشاعر :

وهو من صبحه للمساء
يتأمل خيال الشمس يسطع فى أعماق الغدير ،
ويتأمل النحل الأصفر فى أزهار اللبلاب ،
فلا يميز شيئا مما يراه
ولا يأبه لشىء مما يحيط به .
بل تراه يصوغ من كل هذا
أطيافاً تنبض بالحياة .

A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth-
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element

(والترجمة للباحث)

(١)

Is but another name for absolute power
And clearest insight, amplitude of mind,
And reason in her most exalted mood
(The Prelude)

(والترجمة للباحث)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أطيافاً أوفر حياة من الأحياء .
أطيافاً يسقيها من ضرع الخلود ! [١]

كان شلى يعتقد أن العقل لابد أن يرتبط بالخيال على نحو ما . وأن وظيفة العقل الخاصة هى أن يحلل مايقدم إليه ، وأن يكون أداة للخيال الذى يستخدم ما حلله العقل ليخلق ما هو منسجم ومتناسق . فالشعر عند شلى – على حد قوله – تعبير الخيال ، لأن الشعر يوحد بين الأشياء المتباينة وينسقها بدلا من أن يفصل بينها بالتحليل . وهو بهذا يرى أن الخيال هو أعلى ملكات الإنسانية مَرْتَبَةً ، ووظيفته أن يخلق أشكالا تكشف عن الحقيقة الأزلية .

لقد اتفق شعراء الرومانسية الإنجليز العظام على أن واجبهم كشعراء هو أن يستخدموا الخيال ليجدوا ذلك النظام المتسامى الأزلى (Transcendental order) الذى يفسر العالم المرئى . ويفسر لماذا تطرب قلوبنا عند تأمل الجمال ، ويفسر أيضاً الحقيقة وهى أن أثر الجمال فينا يعود إلى تلك القوة التى تحرك هذا الكون ، والحقيقة الأزلية عندهم هى بالضرورة شىء روحى ، وهكذا ضربوا مثلا مستقلا لمعتقد هيجل ، إن الروح هى الحقيقة الوحيدة [٢] . لقد كان شعراء الرومانسية الإنجليز ميتافيزيقيين (Metaphysicians) لما نادوا به من وحدة الوجود ولكن على خلاف الميتافيزيقيين المحترفين ، لأنهم وثقوا فى البصيرة وليس فى المنطق . لم يثقوا فى العقل التحليلى بل فى الروح الملهمة التى تعلو بطبيعتها فوق العقل والعواطف . وهم شعراء متدينون على طريقتهم بإحساسهم بقدسية الحقيقة الأزلية وبالخشوع الذى كان ينتابهم فى حضرتها .

إن الحركة الرومانسية الإنجليزية كانت محاولة مذهلة لاكتشاف عالم الروح عن طريق الروح المفردة ، ومظهراً خاصاً لذلك المعتقد الذى نادى به فلاسفة العصر وساسته من أن قيمة الفرد فى أنه فرد . إن هذه الرحلة إلى عالم المجهول التى قاموا بها فى إخلاص وإيمان كانت أبعد ماتكون عن كونها انغماساً ذاتيًّا . لقد كان كل منهم على يقين من قدرته على اكتشاف شىء هام يصل إليه عن طريق الشعر . لقد أيقظوا خيال الإنسانية للحقيقة الكامنة وراء الأشياء المألوفة .

---

(١) لويس عوض « بروميثيوس طليقًا سنة ١٩٤٧ ص ١٢٤ .

(٢) Nothing is real but spirit.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعر الغنائى :

تعتبر القصيدة الغنائية أعظم إنجازات الحركة الرومانسية فى الأدب بعد القرن السادس عشر. فالقصائد الغنائية التى كتبها شعراء الرومانسية تتميز بحرية التعبير ومرونته ، وعنف الإحساس بدرجة يصعب وجود مثيل لها فى الحركات الأدبية الأخرى . وقد جاءت قصائدهم الغنائية فردية فى طابعها الأساسى ولذلك تتطلب تحليلا فرديًا . لقد كانت هناك قطعاً عوامل محددة فى القيمة الجمالية عند شعراء الرومانسية شجعت على تطور القصيدة الغنائية . ولعل أهم هذه العوامل هو المفهوم الجديد للخيال بأنه قوة خلاقة لها قدرة على تغيير صيغة الأشياء . قدرة جوهرية لعملية الخلق الفنى . والقصيدة الغنائية هى أنسب المجالات الفنية لإظهار أثر الخيال عند الشاعر . لم يعد العالم المرئى يوصف بعين الجسد (Corporeal eye) ولكن – على حد قول بليك – بعين بصيرة الشاعر ، لقد اعتمد الرومانسيون على بصيرتهم الرؤيوية فى تعاملهم مع الطبيعة المرئية . ولكن هذا لايعنى أن شعراء الرومانسية كانوا فاقدى الصلة بعالم الواقع ، إذ يندر أن نجد شعراء ممن تدوقوا جمال العالم الطبيعى المرئى مثلما فعل وردزورث وكيتس ، لعل أميز مايميز شعراء الرومانسية الإنجليز هو إحساسهم بجمال الطبيعة المرئية ، وإحساسهم فى نفس الوقت بوجود العالم المثالى فى قلب هذا العالم الواقعى . لقد أدركوا جميعاً أن هذا العالم المرئى هو الطريق الوحيد إلى عالم المثالية والخلد . وكان نتيجة ذلك أن افتتنوا بالجمال المرئى والجمال الكامن فى هذا الجمال المرئى . ولعل أبسط مقارنة بين قصائد الخريف الغنائية عند كيتس (Ode to Autumn) وشلى (Autumn) ولامارتين (l'Automne) تدلنا على مصدر ذلك الإحساس الداخلى بما يرمز إليه الخريف عند كل منهم ، وهذه هو جوهر الرومانسية . لقد عالج الخريف كثيرٌ من الشعراء السابقين فى إنجلترا وأوربا ولكنهم ركزوا على مظاهره الخارجية . ونجد أن هذا الاتزان بين عالم الحقيقة المرئى وعالم الحقيقة الرؤيوى يختلف من شاعر إلى شاعر . فبينما توفر عند وردز ورث عنصر الملاحظة الواقعية توفرت عند كوليردج أولية الملاحظة الخيالية المتجلية فى «كبلاخان» و«كريستابل» و«الملاح الهرم» . وبغض النظر عن نوعية هذا الاتزان ، فقد كان هناك ذلك التوتر الأساسى بين عالم الواقع وعالم التسامى ، وهذا هو ما أعطى القصيدة الرومانسية الغنائية تلك الجاذبية السحرية التى انفردت بها .

وكان لإدراك الرومانسيين وجود عالم المثالية فى كل عنصر من عناصر الطبيعة أثر مباشر فى فنهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعرى ، لقد كانت إحدى المشاكل التى صادفتهم هى كيف يجعلون المثالى حقيقيًّا فى أعمالهم ؟ أى كيف يعبرون عن الشىء الداخلى التجريدى بواسطة أدوات خارجية ملموسة ؟ ولقد قدم أوجست شليجل الحل لهذه المشكلة عندما أكد أن عالم التسامى يمكن أن يصبح واضحاً فى ذهن القارئ باستخدام الرمزية ، أى الصور الشعرية والرموز . إن الصور الرمزية (Symbolical Images) تلعب دوراً جوهريًّا فى الشعر الرومانسى كالأدوات المرئية الخارجية لإدراك الشاعر الداخلى الرؤيوى أو كما وصفها كوليردج بأنها : « مخارج للمخيلة الحية » . (The living educts of the imagination) ولذا نستطيع أن نؤكد أن وظيفة الصور البلاغية قد تغيرت تغيراً جذريًّا فى شعر القرن الثامن عشر . فقد كانت مكانتها فى أنها صنعة زخرفية فعادت فى القصيدة الرومانسية إلى مكانتها الجوهرية فى الشعر حاملة فاعلية المعنى (Operative carrier of meaning) ولذا فإن الرومانسيين يستخدمون بصورة دائمة الصور الرمزية التى تتراوح بين الصور الشائعة الشفافة للقيثارة (Harp) كرمز للخلق الشعرى عند كوليردج وللنسيم العليل عند شلى ، وعند كوليردج ووردزورث وبيرون كرمز للنشاط الروحى . وبتركيزهم على الصورة الرمزية ابتدع الرومانسيون أسس الشعر الغنائى الحديث بما فيه من إيحاء ورمزية ، وأنتجوا فى ذلك المجال نماذج رائعة .

وبغض النظر عن المفهوم الجديد لطبيعة الخيال ودوره ، كان هناك عنصران آخران قادا إلى ازدهار القصيدة الغنائية الرومانسية . وقد بدءا فى فترة ماقبل الرومانسية (عبادة العاطفة والبحث عما هو طبيعى) : The cult of feeling and the quest for the natural واكتسبت هاتان الخاصيتان معنىً خاصًّا فى القصيدة الغنائية فى الشعر الرومانسى . فنرى الرومانسيين يؤكدون على أهمية الإحساس الخاص الفردى . ولنا فى تعريف وردز ورث الشعر بأنه «تعبير عن تدفق تلقائى لمشاعر قوية » فى مقدمته لقصائده (Lyrical Ballads) دليل على ذلك ، وتجلى ذلك فى إحساس كيتس الفائق بالجمال ، وإحساس وردزورث بالعالم الخارجى ، ونجد هذه الصفة على أوضح ماتكون فى فرنسا حيث كُبحت العاطفة الخاصة لفترة طويلة بقيود الكلاسية العامة . ولذا جاء تأكيد الرومانسية الفرنسية على الذاتية رد فعل للمعتقد القديم . وفى ألمانيا سميت حركتهم بالعاصفة والاندفاع ولنا فى هذه التسمية دليل آخر .

ولقد كان البحث عن كل ماهو طبيعى عاملاً هامًّا فى إعطاء القصيدة الغنائية الرومانسية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شكلها . وأثر ذلك فى مواضيع هذه القصائد ولغتها . نرى وردزورث يؤكد فى مقدمته على اختيار أحداث ومواقف من الحياة العامة ويتناولها بلغة الناس العاديين . وكان هناك اتفاق بين شعراء الرومانسية الإنجليز على مسألة لغة الناس هذه ، أى الحاجة إلى استخدام لغة الناس المألوفة بدلا من اللغة الشعرية الخاصة المنمّطة : (Stylized, peculiar poetic diction).

إن قوة الشعر الغنائى الرومانسى تكمن فى الجمع بين البساطة فيما يتعلق بالموضوع واللغة وبين الصور البلاغية الإيحائية (Suggestive Imagery) وقد اتخذ الألمان المتأخرون (High Romantics) من الأغانى الشعبية نماذج بنوا على أساسها شعرهم الجديد الذى أرادوه شعراً قوميًّا لهم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الرومانسية العربية في مصر

إذا كانت البلاد الأوربية تختلف فيما بينها فى تحديد مفهوم الرومانسية وترى أن لكل بلد حسب ظروفه ومراحل تطور الشعر فيه مفهوماً خاصًّا للرومانسية . فإن هذا الاختلاف يشتد عند ما نتعرض لتحديد مفهوم الرومانسية العربية .

بل إننا نتساءل هل حقًّا يمكن أن نسمى حركتى التطوير الضخمتين : مدرسة الديوان ، وجماعة أبولو ، حركة رومانسية شاملة طورت الشعر العربى هذا التطور الضخم الذى بدأ قبل الحرب العالمية الأولى وامتد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية ؟ بادئ ذى بدء لا نكاد نجد أحدا من شعراء هذه الفترة الكبار وصف نفسه بأنه شاعر رومانسى . بل إن المصطلح نفسه عندما يرد فى الأبحاث النقدية العلمية – ولعلها وحدها التى تتعرض لذكره – فإنه يرد إما للتعريف بالحركة فيغرق الدارس فى النقل والاقتباس وربما الإفادة من هذا الكم الضخم الذى كتب عن الرومانسية فى الغرب ، والذى لم يحظ بمثله أى مصطلح أدبى آخر بسبب كثرة الاختلاف حوله ، لأنه ما يزال مفهوماً غير محدد ، وإما يرد وقد فرض الدارس أننا مقتنعون سلفا بوجود هذه الحركة كحركة فى أدبنا ، فيتعرض للمجموعتين « الديوان » و « أبولو » تعرضا عاماً تتردد فيه كلمة الرومانسية لينتقل بكل ثقله لدراسة الشعراء ، شاعراً شاعراً . ولعل هذا فى ذاته أسلوب مقبول إذا سلمنا بما يقوله الناقد « هنرى رماك »(Henry H. Remak)فى كتابه عن « الأدب المقارن» من أن طائفة كبيرة من النقاد تزعم أن هناك أنواعاً من الرومانسية بعدد ما هناك من شعراء ، وإن الفروق بين رومانسية بلد ورومانسية بلد آخر تطغى على أوجه الشبه .

والواقع أن الفروق بين حركتى التجديد فى أدبنا وبين الحركة الرومانسية الغربية ككل فروق ضخمة ، ولكن أوجه الشبه أيضاً كثيرة وهو مانحاول تلمسه فى هذه المقدمة القصيرة .

ولعل أهم فرق بيننا وبينهم يتجلى فى موضوع التراث وموقف الرومانسية منه . فعندهم « دكت الرومانسية قلاع الكلاسية » كما يقولون فانتهى عصرها . أما عندنا فما زال الشعر العمودى أو التراثى يعيش قويا معافى ، بقوافيه المكررة وعروضه الثابت ، بل بصوره وأخيلته وأحياناً بمعانيه . ومعنى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أنه يعيش أنه ما يزال يؤلف ويتذوق ويؤثر فى المجتمع . لقد نادت حركة التجديد الأولى وحركة شعراء أبولو كلتاهما بعظمة الشعر الجاهلى القديم وأنه إلى اليوم مثال يحتذى بل إن « محمد مندور » يجعله على قة أفضل الشعر العالمى صدق عاطفة وجمال صورة وسحر موسيقى . بل إنه يعيب على شعراء مدرسة الديوان أنهم اقتصروا على الاطلاع على الشعر العباسى ولم يرجعوا إلى الشعر الجاهلى الأقدم وهو الذى قلده العباسيون ، وبذلك أيضاً قال شاعر هذه المدرسة نفسها « عبد الرحمن شكرى » : « وإذا نظرت فى الشعر العربى وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن أتوا بعدهم » . ولذلك عندما اتجهت حركة التجديد الأولى فسمت شعرها « الشعر الجديد » والشعر السابق عليها « الشعر البالى » لم ينصب هذا الوصف إلا على شعر شعراء الإحياء وشعر شوقى وحافظ أساساً . أما الشعر الكلاسى القديم فلم يهاجم . وعندما أنكر قوم فى حماسة دعوتهم على شعرائنا العظام تقليد الشعر القديم نادوا بأنهم يصفون مالا يجدون فى حياتهم ، وكان أجدادنا يصفون ماهو موجود عندهم ، فما معنى التعلق بوصف ناقة ونحن نركب سيارة وقطاراً ؛ أى أنهم هاجموا التقليد فى مفردات الصورة ولم يهاجموا الأسلوب كله ولا موقف الشاعر من واقعه . يقول نجيب هاشم فى مجلة المقتطف سنة ١٩٠٢ فى مجال المقارنة بين ما وصل إليه شعرنا والشعر الغربى :

« شعراؤنا يصفون أماكن لم يروها .. ما أخلق الشاعر الشامى أن يسدل حجب النسيان على « وجرة » و « العذيب » وعنده عيون لبنان وينابيعه الشهيرة »[1] .

إن الهجوم كله كان على الشعر السابق عليهم مباشرة لا على الشعر القديم وهم فى ذلك يشبهون نوعاً من شعراء الرومانسية الإنجليزية .

ونأتى إلى موضوع اللغة (الذى يحتاج بلا جدال إلى دراسة خاصة) لنقرر دون تعمق فى الموضوع أن لغة الشعراء المجددين ، وحتى لغة شعراء أبولو أو صياغتهم ، فى صورها أو مفرداتها جذريا عن لغة الجاهليين أو صياغتهم . وكان إلى جانب المجددين (الذين لم يوجد بينهم مسرف فى التجديد) من يقف كالشرطى يحمى اللغة ويدافع عن بقائها على ما هى عليه . إنها لغة الوحى . لغة القرآن الكريم ، الذى هو معجزة فى فنية التعبير . وسواء أقدس الشاعر القرآن الكريم بتعابيره أم

---

(١) المقتطف سنة ١٩٠٢ ص ٢٤ – ٢٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان له دين آخر ، فهو يسمع القرآن الكريم كل يوم حوله . لا مناص إذن من التجديد فى احتياط وبمقدار ، ولكنه مقدار يسمح بالكثير من الأخذ والإفادة من الشعر الغربى . يقول الرافعى فى كتابه « تحت راية القرآن » مفسراً للمعركة بين القديم والجديد « العلة الحقيقية لاترجع إلى مذهب قديم أو جديد ، بل إلى ضعف فى لغة وقوة فى أخرى . إن صاحب المذهب الجديد أخذ بالحزم فى واحدة ، وبالتضييع فى الثانية ، وأكثر من الإقبال على شىء دون آخر فتعلق به ، وحسنت نيته فيه ، واستمكنت فصارت إلى نوع من العصبية إلى الأدب الأجنبى وأهله »[1] .

بل إن الذين تصدوا لرد تيار التأثر بالغرب خوفاً على اللغة وقفوا أمام تيار ترجمة الشعر الغربى يذودون عن الشعر العربى حتى لاتفسد لغته من الشعر المترجم كما سنرى عندما نتعرض لصعوبة تقبل فكرة الترجمة للشعر الغربى مما أخر صدورها زمناً طويلاً . ولذلك نجد أن شعراء التجديد يركزون على حالة الشعر قبل عصرهم وإبانه باحثين عن كل مافيه من عيوب ليفضحوا شعراءه .

ولكن هذا الشعر التراثى يمتاز بغنائية فريدة خصبة استطاعت بما لها من خصائص متشابهة مع الرومانسية أن تستوعب عناصر الرومانسية الوافدة وأن تستفيد من شعر الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين لتطور الشعر العربى دون المساس بكل ما هو جوهرى فيه . ولما زحف التغيير نحو نبذ البحور العروضية لم يستطع أن يغير التفعيلة ؛ ولكن لما زحف التغيير نحو نبذ القافية استطاع ذلك لأن القدامى كانوا قبل ذلك قد نوعوا فى الموشحات وغيرها ، وما أباحه القدامى مقبول .

وإذا تأملنا حركة التجديد من حيث تاريخها وإنجازاتها نقف أمام هذه الظاهرة التى تؤيد كلامنا . فقد عزم العقاد والمازنى بعد أن بشرا طويلاً بشعر جديد مثل شعر عبد الرحمن شكرى (قبل أن ينفصل عنهما) على إصدار كتاب « الديوان » الذى سُمِّيَتْ به المدرسة (وهى لم تُسَم نفسها إلا مدرسة الشعر الجديد) عزماً عل تأليف عشرة أجزاء . ولم يصدر منها إلا جزآن أعيد طبعهما خلال شهرين . وهذا حدث نادر آنذاك فى شأن ذيوع الكتاب . وإذا بحثنا عن السبب ، ولم يحاول الدارسون قبلنا بحث هذا ، فإننا نرجح أن ما خططاه للكتاب كان حتماً سيؤدى إلى التوقف . فقد خططا أن يبدآ بتحطيم الأصنام (شوقى وحافظ) ثم يضعا القواعد التى « ستكون كالمسبار » و « كالميزان لأقدارها » على حد تعبيرهما أى ما سيوزن به الشعر الجديد . ولكن تحطيم

---

(١) تحت راية القرآن ص ١٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأصنام (أى دك قلاع الكلاسية) لم يكن أمراً سهلاً فى ظل توقيرنا للشعر القديم . يضاف إلى ذلك طبعاً أن شعراء الديوان الثلاثة لم يكن فيهم من يرق إلى شوق فى شاعريته . كان تحطيم الأصنام شاقًّا بل مستحيلاً لذلك سرعان ما أحسا الفشل وسرعان ماتوقف الاستمرار فى تنفيذ خطة كتاب الديوان ، وإن كان كل منهما لم يتوقف فى شعره ونقده عن الهجوم على « الشعر البالى » كما كانوا يسمون شعر الجيل الذى سبقهم .

لذلك فما زلنا إلى اليوم نتلمس تعاليم هذه المدرسة وهى فى شكل لمع من هنا وهناك لا تكوّن لها نظرية بمعنى كلمة نظرية . وإذا كان القدر لم يمهل « شلى » لتكون له نظرية متكاملة فقد مات فى فجر شبابه ، فإن التراث وعبقرية شوق خاصة لم تمكنا مدرسة التجديد من وضع نظرية لها .

وفى هذا لا تشبه حركة التجديد عندنا شلى فحسب ولكنها تشبه الرومانسية الإنجليزية ككل ؛ لأنها لم تضع لنفسها قواعد أو قوانين . يقول الناقد المعروف « باورا »(Bowra)فى مقدمة كتابه عن « تراث الرمزية » : « عادة الشاعر الإنجليزى ألا يشغل نفسه بالنظريات فاهتمامهم قليل « بالتقنية » وهم يميلون إلى ترك الشاعر لربات الشعر »[1] أى للوحى والإلهام . ويعلل ذلك بعض النقاد بأن الفرنسيين كانت عندهم قضية الحرية بعد نكسة ثورة ١٤ يوليو ، والألمان كانت عندهم قضية هى إيجاد أدب قومى لهم يجمع أجزاء ألمانيا التى نضجت سياسيًّا وتريد أن تتوحد قوميًّا ، وأما الإنجليز فلم تكن هناك قضية تشغلهم ليقننوا للشعر ويخططوا لحركته ليخدم هذه القضية . فإذا تأملنا هذا القول فإننا نرى أنه كان يجب أن تكون مدرسة التجديد واعية بالقضية المصرية ، قضية انتكاس ثورة عرابى ويأس مصطفى كامل من فرنسا وفشل ثورة ١٩١٩ وجثوم جيش الاحتلال ؛ أى قضية الحرية والتحرر من الظلم والطغيان والفساد . ولكن طبيعة الاستعمار أنه يعمل دائماً على محاربة الوعى بقضية الحرية والتحرر . وطبيعة الشعر العربى التجريدى تهتم بجوهر الحرية لا حركة مصر .

إن الرومانسية الغربية لم تنتقل لشعرائنا أساساً عبر الكتب النقدية ، وإنما كان انتقالها عبر الشعر المترجم وعبر الاتصال بشعر الشعراء ، أكثر من الاتصال بنقدهم . ولما كان شعراء الرومانسية الإنجليز خاصة يضمنون شعرهم كلَّ مايخيل إليهم أنه ينبئ عن رأيهم فى الشعر ، وظيفته وأداته . فإن شاعرنا شلى ، وأكثر شعره تمجيد لدور الشعر وملكة الخيال التى هى محرك الشعر ومادته ، كان

---

(١) Bowra C.M. Heritage of Symbolism Macmillan 1951 p. 4.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

له نصيب وافر فى آراء مدرسة الديوان خاصة ، سواء نسبوا – وقلما ينسبون هذه الآراء له – أم لم ينسبوها إليه .

ونحن إذا أردنا أن نبحث عن تصورات الشعراء للحركة الرومانسية فلابد لنا من الاتجاه إلى شعرهم ومقدمات دواوينهم وخاصة عبد الرحمن شكرى . فقد حملت مقدماته من تعاليم مدرسة الديوان ماقصر عنها كتابها الأساسى « الديوان » وخاصة مقدمة الجزأين الثالث والخامس . كما حملت مقدمة الجزء الثانى آراء العقاد الذى قدمه بها .

إن أثر الرومانسية الإنجليزية من ناحية النقد كان أبلغ وأعمق من أثر الرومانسية الفرنسية التى شغل بشعرها وشعرائها هواة من الشعراء لا دارسون أو باحثون . وعندما سئل أقطاب المدرسة الجديدة عمن يعجبون بهم أو تأثروا بهم من شعراء الغرب كان نصيب شعراء الإنجليز أكبر . لما سئل المازنى عن الكتب التى أفادته قال « هما كتابان وجها نفسى هذا التوجيه « ديوان شلى الشاعر الإنجليزى وديوان الشريف الرضى »[١] . والشاعر عبد الرحمن شكرى يقرر أن أثر بيرون وشلى قد بقى معه[٢] وعندما سئل العقاد من خير مايترجم من الكتب ذكر كتاب وليم هازلت[٣] .

ويقول العقاد فى وصف هذه المدرسة مدرسة الديوان « أما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لاشبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين أواخر القرن الغابر . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . ولا أخطئ إذا قلت إن هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر .. » ثم يردف ذلك بقوله « والواقع أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزى ولكنها مستفيدة منه ومهتدية على ضيائه »[٤] ولانناقش رأى العقاد فى موضوع هازلت ولا فى دليل دفاعه عن أصالة مدرسة الديوان بأنها بشرت بالشعر الجديد بعد انحسار موجة الشعر الإنجليزى الرومانسى الذى استفادت منه واهتدت على ضيائه . فالتأثر بمدرسة

---

(١) مجلة الهلال يناير سنة ١٩٢٧ ص ٢٧٦ – ص ٢٧٧ .

(٢) المقتطف يوليو ١٧٤ وأغسطس سنة ١٩٣٩ ص ٢٩٣ .

(٣) اليوميات ص ٣٧٦ طبعة دار المعارف سنة ١٩٦٤

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى النهضة المصرية سنة ١٩٦٥ ص ١٥١

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بعد زوالها جاثر فى نفس بلدها فكيف ببلد آخر . ويطول بنا المقام لو ذكرنا الشعراء ، أمثال زَ . أبو شادى وغيره ، ومن كانوا يفضلون من الشعراء الإنجليز ، ولكن المهم أن هذه المدرسة فعلا تأثرت بالأدب الإنجليزى والشعر منه خاصة .

ونحن نقف عند هذه المدرسة ، لأنها رغم أنها تفككت فهى المجموعة الوحيدة من الشعراء الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم مدرسة نقدية أو حركة أو حتى تيار ، أما جماعة أبولو فقد كانت خليطاً غير متجانس ، عبّت ولا شك من الشعر الإنجليزى المترجم كثيراً ؛ بل من الشعر الغربى بعامة ولكن مجلتها قصيرة العمر (٢٤ عددا) قد جعلت لنفسها هدفاً ، هو تجميع الشعراء وإحياء تذوق الشعر لدى القراء بصرف النظر عن قومية الشعر أو عن مذهبه أو اتجاهه . لقد كان الهمشرى يكتب محبذاً الرمزية مثلا فيرد عليه شكرى معترضاً عليها ورافضاً لها فى العدد التالى مباشرة . فلم يكن للمجلة موقف معين ، وإن تكن قد حققت هدفها من غير شك وأحيت الاهتمام بالشعر . وإذا كنا نلتمس عند شعرائها مذهباً رومانسيًّا فقد كان ذلك فى صميم نسيج قصائدهم التى لم تتأثر بالمذهب فى انجلترا وخصائصه على شيوعها ، وإنما تأثرت أساساً بقصائد بعينها ؛ مثلما تأثر على محمود طه الذى سنفرد لتأثره فصلاً فى هذا البحث .

إن الرومانسية الإنجليزية كانت أساساً صيحة بورجوازية كما أسلفنا . ومن هنا نراها تلتقى فى أهم خصائصها ، وهى تمجيد الذات والبحث على أن يكون الشعر ذاتيًّا دالاً على فردية الفرد وتفرده ، مع شعرنا العربى الذى هو ذاتى أصلاً . ذلك أن مدرسة الإحياء أخذت فى خضم غرقها فى الأفكار أى (العقل دون العاطفة) تسرف فى شعر تقريرى يكاد يضع لنفسه هدفًا هو تسجيل الواقع وتأريخه .

يقول العقاد عن شعراء « الشعر البالى » « ولا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ فى ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع فى أيامه . ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جيتى » مثلا ماعثروا فيه على بيت وصف الزلازل السياسية التى حاقت بألمانيا فى عصره . »[1] .

فهو بذلك يبشر بالشعر الذى ينفصل عما حوله من أحداث ليعبر عن فردية الفرد ولا يكون كشعر المناسبات الذى طفحت به صفحات دواوين الشعراء الذين يهاجمونهم . والواقع أن هؤلاء

---

(١) ساعات بين الكتب حـ ١ ص ١٢٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعراء فى سبيل أن يربطوا شعرهم بالعصر الحديث ، لا العباسى القديم ، ظنوا أن الوقوف بالأحداث الجارية كفيل بأن يجعل شعرهم عصرياً . وهى خطوة ولا شك ، كما أن موقف العقاد خطوة بعدها ، نحو أن يكون الواقع من حول الشاعر وسيلة لا غاية : وسيلة لتحريك الخيال الذى يضم الإنسانية كلها ، وفى الوقت نفسه يتسامى من فوقها ليعبر عن أخص خصائص الحياة والإنسان .

وهنا نأتى إلى أهم ماتشابه فيه شعراؤنا مع الرومانسيين الإنجليز ، ولعل موضوع الخيال وعملية الإبداع هما أهم هذه القضايا .

أما الإبداع فله فى الشعر القديم ميراث يصور الفطرة و « العفوية » فى رواج فكرة « شياطين الشعر » . كما أن للإنجليز أيضاً فى ثنايا التراث اليونانى القديم الذى ارتكزت عليه ثقافتهم محاورة « أيون » لأفلاطون حيث يفصّل فكرة اللاوعى عند الشاعر عندما يؤلف شعره[1] . وهذه الحالة اللاواعية قد حيرت شلى كما حيرت شاعرنا شكرى . يقول شكرى « لاينظم الشاعر إلا فى نوبات انفعال عصبى ، وفى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه وتتضارب العواطف فى قلبه ولكن تضارباً لا يزعج نبضه ظهور الأنغام الشعرية التى تغرّد فى ذهنه . ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها . أما فى غير هذه « النوبات » فالشعر الذى يصنعه فاتر العاطفة قليل الطلاوة والتأثير »[2] .

فإذا رجعنا إلى وصف شلى لعملية الإبداع – وهو قد تأثر فى تفصيلاتها بأفلاطون ، ذلك أن الفكرة المجردة سابقة على كل هؤلاء غائمة فى التراث الشعبى الموغل فى القدم – نجد أن التشابه واضح ، لولا أن هناك فرقاً ، لايأتى من نوع العملية وإنما من تقويم نتيجتها . فهى عند شكرى وشعراء مدرسته وكل من أتى بعدها تكتفى بتشخيص العملية ولكن شلى يضيف أن هذا الشعر لايكون إلا طيفا ناقصاً لايستوعب الحقيقة ، هو تسجيل لومضات خافتة خاطفة من الحقيقة ، حقيقة الكون والإنسان والله والحياة ..

يرى شلى إذن أن لحظة كتابة الشعر هى لحظة بدء تضاؤل قوة الوحى ، وهذا يفسر قوله بأن

---

(١) الرسالة قصيرة مترجمة إلى العربية ترجمتها سهير القلماوى وصدر خفاجة ونشرتها كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ مكتبة النهضة .

(٢) مقدمة الجزء الثالث من ديوان شكرى سنة ١٩٦٠ ص ٢١٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أمجد شعر كتب فى العالم ماهو إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى لحظة هبوط الوحى . وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا ما إذا كانوا مخطئين فى تأكيدهم أن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراسة (Labour and study) وهو يرى أعظم مايفعله الشاعر هو أن يستغل فترات توهج الوحى ليربط بين أجزاء قصيدته . وهو يسخر من أولئك الذين يدعون أن هناك ستا وخمسين قراءة للسطر الأول من « أورلاندو مجنونا » (Orlando Furioso). أما شعراؤنا فإنه من الصعب أن تدحض حماسهم العاطفى للعفوية إلا من خلال شعرهم . فوثائق الشاعر أى مسودات قصائده من المتعذر أن نصل إلى شىء منها ، وإذا عثرنا بالجهد الشاق فإنه لايكفى لإقامة دراسة كهذه عليه .

ونترك عملية الإبداع على خطرها لننتقل إلى موضوع الخيال الذى ميز بالفعل مدرسة الرومانسيين بجبليها فى إنجلترا ، كما ميز شعراء التجديد عندنا بجبليْهم ، والحديث عن الخيال يمكن أن نغرق فى بحره ؛ ولكنا نكتفى بالإشارات الأساسية . وأولها أن التبشير بالخيال فى الشعر وهو العمود الفقرى لدعوة مدرسة الديوان جاء لنبذ شعر العقل التقريرى ، والحض على الاتجاه نحو الوجدان والعاطفة للتعبير عما فى النفس – لا عما فى الواقع . وكان هذا سابقًا على المدرسة فى شكل غامض عام . يقول البارودى فى مقدمة ديوانه « الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فتفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسَلَة اللسان فينبعث بألوان الحكمة وينبلج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك » (١)

وقد وقف العقاد أمام موضوع الخيال وقفات من الناحية الشعرية ولكنه (وكان الموضوع مثارًا فى فترة ما) وقف أمام التفرقة بين الساميين والآريين فى موضوع الخيال للرد على بعض المستشرقين الذين كانوا يعللون غياب أشكال من الأدب ، كالمسرح والرواية ، فى الأدب العربى أو السامى عامة بأن الساميين واقعيون حسيون ولا يمتازون بالخيال . وفى مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى التى كتبها العقاد وأعطاها عنوان « الشعر ومزاياه » (٢) يقف عند هذا الموضوع فى إطالة نسبية ويعزو قوة الخيال عند الآريين إلا أن طبيعة بلادهم الفخمة الرهيبة وحيواناتها المخوفة التى تثير فيهم الذعر « ومن عادة الذعر أن يثير الخيالات فى الذهن ويجسم له الوهم فيصبح شديد التطور قوى

---

(١) مقدمة ديوان البارودى ص ٣

(٢) مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى ص ١٠٥ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التشخيص لما هو مجرد من الشخوص والأشباح . »

وقد اعترف العقاد بسبق شكرى فى مجال التفرقة بين الخيال والوهم [١] وزعم خطأ أنه سبق فى ذلك حتى النقاد الإنجليز . والواقع أن شكرى يعطى موضوع الخيال مقامًا هامًا فى نقده . ففى مقدمات دواوينه وخاصة الثالث والخامس حيث نجد فعلا أهم مبادئ مدرسة الديوان نجد الكثير عما قاله فى الخيال مدحًا وإعلاء لشأنه فى الشعر والحياة ، صحيح أنه لا يجعله أساس الفضائل كلها وسبيل الوصول الأوحد إلى الحقيقة أو إلى إرساء قواعد الحب والعدل والحرية فى هذا العالم كما يفعل شلى ولكنه مع ذلك يجعل له فضلا كبيرًا جدًّا .

ولكنا نلاحظ فوق اختلاط معنى الخيال عند شكرى أنه مضطر تحت ضغط التراث والقيم السائدة وربما طبيعة الشعر على مرّ ستة عشر قرنًا أن يمزج هذا الخيال بالعقل وبالحقيقة الواقعية . يقول فى معرض الحديث عن فساد ذوق القراء « وقد فسد ذوق القراء حتى أنهم إذا رأوا خيالا يفسر حقيقة لم تتملكهم هزة الطرب التى تنوبهم عند قراءة الخيال الفاسد ، وإنما يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلا . » ويستمر ليؤكد أن الشعر ليس كذبًا وإنما هو منظار الحقائق [٢] .

وفى هذه المقدمة التى هى وثيقة التجديد حقًّا يقف شكرى عند موضوعات كثيرة وقفات ينقصها منطق الترتيب فوق أنها لا تكاد توفى الموضوع حقه . إن كل ما بشرت به مدرسة التجديد فى موضوع الخيال على كثرته يشار إليه هنا إشارات قد تكون مستوعبة ولكنها مشتتة . [٣]

ويرتبط موضوع الخيال عند هذه المدرسة بفكرة العاطفة والوجدان وقد اتخذوا لأنفسهم شعارًا أن « الشعر وجدان » كما قال شكرى :

ألا يا طائر الفردوس . إن الشعر وجدان

لذلك كان كلامهم عن العاطفة وصدقها أكثر كثيرًا من كلامهم عن الخيال . ومن منطلق صدق العاطفة وعمقها تبزغ فكرة أن الشاعر لا يصور الماديات ولا المحسوسات ، وإنما الحواسُّ

---

(١) مقدمة ديوان شكرى الجزء الثانى .

(٢) مقدمة ديوان شكرى الجزء الخامس ص ٣٦٢ .

(٣) انظر مقدمة كتاب « عبد الرحمن شكرى بيوجرافيا وبيليو غرافيا سهير القلماوى نشر مركز الدراسات العربية بالجامعة الامريكية سنة ١٩٨٠

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أصلا وسيلة لتحريك الملكة الأسمى وهى الخيال . ومن دون صدق الوجدان – لا الخيال – لا يمكن أن نصل إلى أهم ما بشّروا به وهو الوصول إلى وحدة القصيدة العربية . ذلك أن أبرز هجوم لهم على شوقى كان على تفرق أبياته مما يجعلها مجموعة أفكار أو لمع وليست قصيدة .

فالتشبيه ليس مقصورا لذاته وإنما هو لشرح عاطفة أو حالة نفسية . والشاعر لا يولع بالأعراض وانما لا بد أن يولع بالجوهر . يقول شكرى « الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا لا ما كان لغزًا منطقيًّا أو خيالا من خيالات معاقرى الحشيش . فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه . » ويقول « قد يغرى العبقرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها » . وهذه الصلات المتينة هى التى توحد القصيدة ، فليست قيمة البيت فى الصلة بين معناه وموضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل للقصيدة . . . وينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث إنها شىء فرد كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة . » ويقول « إن مثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة للقصيدة مثل النقاش (يريد الرسام) الذى يجعل نصيب أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا » .

وفى هجومهم على شعراء « الشعر البالى » يهزءون بكثرة التشبيهات وتفننهم فيها التى يرصفونها رصفًا وليس المطلوب من الشاعر كما يقول العقاد أن يصف لى شيئًا وإنما المطلوب أن يصف لى رؤيته هو لهذا الشىء وإحساسه هو به ، لا شعر التشبيهات الزخرفية المتصنع وإنما شعر الذات والوجدان . إن وظيفة الشاعر كما يقول شكرى فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه هى الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره . . إنها الكشف عن العالم وراء العالم المحسوس . [1]

وكانت لتضخم الشعور بالذات الذى يبرز عند هؤلاء الشعراء جميعًا وخاصة العقاد ، أسباب مشابهة لتلك التى وجدت عند الرومانسيين الإنجليز . فالأحوال المضطربة اقتصاديًّا وسياسيًّا وأفول سلطان طبقة وصعود أخرى كما حدث فى انجلترا لم يوجد ما يشابهه فى مصر لسبب بسيط هو أن فجر زمان التصنيع لم يكن قد آذن ببزوغ بعد . ولكن الحال أدت فى البلدين نفسيًّا إلى نوع من السخط على المجتمع والحاضر والسلطة وعلاقات الناس مما انعكس بعنف على اتهام الجمهور بفساد

---

(١) ديوان شكرى ص ٢٨٧ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذوق والسطحية وغير ذلك . وقد أدى ذلك عند شعراء الجيل الثانى فى إنجلترا إلى هروب الشعراء الثلاثة إلى خارج وطنهم وتأليفهم جزءًا هامًا من شعرهم ، ربما كان أفضله ، فى إيطاليا أو غيرها من بلدان أوروبا . ولكن شعراءنا ظلوا حيث هم لم يسافر منهم إلا شكرى إلى شيفيلد (بإنجلترا) شابًا دارسًا وسرعان ما عاد ليظل فى مصر إلى آخر حياته . كان هؤلاء الشباب كما يصفهم العقاد فى تقديم الجزء الأول من ديوان المازنى سنة ١٩١٣ « وإذا كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح إغلاقها فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حينا والتوجع أحيانًا . وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية »[1]

ويعيد شكرى مثل هذا القول . وكانت الحرب العالمية الأولى قد تركت بصماتها اليائسة التى يعود العقاد إلى وصف أثرها فى الشباب وكذلك يفعل شكرى فى كتاب الاعترافات حيث يعدد لنا صفات الشباب المصرى فى زمانه فيبدؤها بأنه عظيم الأمل عظيم اليأس وينهيها بأنه لا يعرف أى أفكاره وعاداته خرافات مضرة وأيها حقائق نافعة .

هذا الجو الاجتماعى السائد انعكس عند هؤلاء الشعراء يأسًا وحزنًا وألمًا . وهنا نجد أن موضوع الألم ، أو الألم العبقرى – كما يسميه شكرى – يأخذ مكانة خاصة فى موضوعات شعر هذه المدرسة . ومن هنا عكف الشاعر على ذاته ينطق آلامها بأعذب الشعر حتى ألم الحب المهجور بدأ يتخذ ثوبًا جديدًا ، فهو ألم لذيذ ، ألم فى سبيل معبود أو رمز لمعبود . ويتدفق أثر الشعر الصوفى مع أثر الشعر الغربى الذى حمل معه من صفات الرومانسية الغربية ما سمى بعبادة المعشوقة ويصبغ الغزل الجديد بألوان جديدة هى مزيج متشابك من كل هذه المؤثرات . فنجد بدلا من آلام السهر والصبابة ما يجعل المرأة رمزًا لفجر جديد ، أو قرينا للروح يبحث عنه الشاعر ليتكامل وجوده بعد أن انفصل عنه منذ زمان سحيق .

فإذا ما انتقلنا أخيرًا إلى تأثر شعرائنا بموضوعات أذاعها الشعراء الرومانسيون الإنجليز أو ابتكروا لها صورًا جديدة ، وإن تكن قديمة ، فإننا – إلى جانب ما سنقف به مما كان تأثيرًا مباشرًا بقصائد مترجمة بعينها عندما نعرض لترجماتها – لا بد أن نقف ببعضها الآخر فى هذا الجزء من البحث .

---

(١) مقدمة ديوان المازنى الجزء الأول ص ١٧

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن نظرة إلى فهرست موضوعات دواوين هؤلاء الشعراء ومعهم شعراء « أبولو » كفيلة بأشعارنا ببعد ما بين هذه الموضوعات وموضوعات الشعر القديم . لم يعد ديوان الشاعر يسمى بالأسماء القديمة ، وإنما أصبح يدل إن صدقًا أو تجاوزًا على بعض مراحل العمر ، مثل « وحى الأربعين » للعقاد . أو مجازًا على هذه المراحل مثل « ضوء الفجر » و « أناشيد الصبا » . وقد كان هذا عرفًا سائدًا عند بعض الشعراء الفرنسيين خاصة . كما أصبح العنوان نفسه يدل على معان لم يكن شعراء الجيل الماضى يقفون عندها طويلا مثل « أغانى الكوخ » أو « الملاح التائه » أو غير ذلك من موضوعات عند شعراء الجيل الثانى . كذلك لم نعد نجد الديوان مرتبًا حسب الأغراض مدحًا أو هجاءً ، أو وصفًا أو حسب تواريخ نظم القصائد أو حسب قوافيها . . . إلخ وإنما أصبح الديوان لا يخضع لأى تقسيم من هذا النوع أبدًا . إنه ديوان شعر ولكل قصيدة شخصية مستقلة .

وأكثر من هذا ومن مجرد الشكل نجد القصائد القصار تنتشر . فلم يعد الأمر يتحمل عشرات الأبيات بل مئاتها . ونظرة إلى ديوان شكرى مثلا نجده مزدحمًا بالعناوين وقلما نجد قصيدة تتعدى الثلاثين بيتًا . وأكثر المقطوعات قصيرة تصل إلى بضعة أبيات فى أكثر الأحيان .

فإذا مضينا نحو الموضوعات وجدنا أمرين : عناوين تدل على التناقض بين شيئين ، أو صور غير مألوفة من قبل مثل « ضوء القمر على القبور » ، كما نجد موضوعات طريفة لم يطرقها الشعراء من قبل مثل « ضحكات الأطفال » ، وكذلك نلمح نوعًا من الإطالة فى بعض الموضوعات مثل « مصرى عربى يخاطب أخاه القبطى » كما نلاحظ وفرة موضوعات وافدة مثل « أبولو » أو « العبد الرومانى إيكاروس » وغير ذلك مما يعد دليلا على دخول الأساطير الإغريقية القديمة فى الشعر العربى لأول مرة ، ومعروف أن اللجوء إلى الأساطير والرمز كان سمة بارزة للرومانسيين الإنجليز .

فإذا دخلنا فى الموضوعات رأينا مدى طغيان الموضوعات الجديدة مثل « الجمال والموت » أو « الحب والموت » أو « صوت الموتى » ولعل قصيدة شكرى « حلم بالبعث » [1] مثل قوى لتطور فكرة الموت والبعث التى تصل إلى حد يكاد يكون إنكارًا للبعث مما هو مخالف للعقيدة الإسلامية ، ولكن الشاعر يغلف فكرته تغليفًا شعريًا جميلا فيبعد أى دليل أو شبه دليل على ذلك .

---

(١) ديوان شكرى ص ٢٤١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبالمقارنة بين موضوعات شعر الرومانسيين العرب ، وخاصة شعراء المدرستين فى مصر ، وموضوعات الشعر الغربى لا بد أن نلاحظ كيف أن هذه الموضوعات عند جيلنا الثانى أشد قربًا من موضوعات الجيل الأول بالنسبة للشعر الوافد . ويعود ذلك فى نظرنا أساسًا إلى انتشار القصائد المترجمة عن الشعر الغربى بعامة والإنجليزى بخاصة وبشكل ملحوظ فى المجلات والكتب إلى جانب أن اللغة الإنجليزية ودراستها ودراسة أدبها قد أخذت تعم المدارس فى هذه الفترة فى مختلف مراحلها ، وأن القائمين على تدريسها لفترة طويلة كانوا أساتذة إنجليز يعرفون أدبهم معرفة تخصص أو معرفة حبٍّ وإعجاب على أقل تقدير .

ولا نستطيع أن نختم هذا العرض السريع دون الوقوف عند التجديد الرومانسى فى الشكل والأوزان خاصة . فنلاحظ أن رومانسيّى إنجلترا لم يكونوا فى حاجة إلى شعر ينبذ القافية أو يلتزم بها فقد جاءوا بعد شكسبير الذى استعمل الشعر المرسل فى أروع ما عرفه الأدب الإنجليزى وهو مسرحياته ، ولكنهم أعادوا تشكيل القالب العام وأجزائه الداخلية .

أما عندنا فقد كانت صخرة القديم شامخة عاتية . وبدأت محاولات الشعر المرسل قبل مدرسة التجديد ، ولكن على استحياء وجاءت المدرسة فكان لها الكثير من التجارب ولكنا يجب أن نلحظ أن شعر الرومانسيين الإنجليز فى قصائدهم الغنائية القصيرة ، وهى أكثر ما تأثر به شعراؤنا ، كانت تعتمد فى موسيقاها وغنائها على القافية . أما شعرنا فلم يكن من السهل — بل حتى اليوم — أن ينبذ القافية كلية ، إنها تأتيه بحكم التراث طواعية ويراها فى النماذج الوافدة قوية جذابة تقوم بدور أساسى فى إحداث الأثر الشعرى فكيف يتركها إلا بمقدار وبتعويض فى الموسيقى الداخلية للبيت كبير .

أما الوزن فالاختلاف بين التفعيلة العربية والتكسيرة (القدم "foot") الإنجليزية كبير لا مجال هنا للتفصيل فيه . كل ما يعنينا أننا فى العربية ما زلنا نحتفظ بها سواء اطردت هي من أول القصيدة إلى آخرها أو تنوعت مع ما تتنوع عادة معه البحور العروضية ، أو جعلها الشاعر تأتلف مع ما لم تأتلف معه فى أوزان العروض .

وقالب الشعر نفسه ليس مجرد أوزان وقوافٍ وإنما هو معمار فى القصيدة ذاتها من الداخل ولا نجد تأثيرًا فى هذا الجانب فى شعرنا بسبب طبيعة الشعر عندنا وعندهم . وإن بدأت تقنية المعمار تدخل شعرنا بعد الحرب العالمية الثانية فى الشعر الحر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولا بد لنا من أن نشير إلى موضوع يبدو ثانوياً عند شلى بالذات ، وهو التبشير كما بشر بعض من سبقوه بأن تكون لغة الشعر هى لغة الإنسان العادى حتى يفهم الشعر ويتذوق ، ولا نقول إن هذا يقترب من مشكلة العامية والفصحى عندنا التى لم يكن مصادفة أن تثور إبان ازدهار التأثر بالشعر الغربى فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن أى فترة انتعاش الترجمة . إن الألفاظ العامية عندنا لها مكانها فى الزجل والمواويل وغير ذلك من صنوف الشعر ولذلك لا نرى أنها ستدخل فى لغة الشعر وهى لم تدخل إلا على استحياء شديد فى بعض الشعر الحديث جداً . ومع ذلك فقد لانت اللغة وسَلُسَت ويكفى أن نقارن من هذه الزاوية قصيدة لا أقول للبارودى أو شوقى وإنما لشكرى أو للعقاد مع قصيدة لعلى محمود طه أو محمود حسن إسماعيل لنرى الفرق الواضح من حيث السيولة بين شعر المدرستين الديوان وأبولو . ومع ذلك فقد كان لصيحة الرومانسيين فى الغرب ما قربها إلى نفوس شعراء مدرسة الديوان فنادوا بالبعد عن التقعر والزخرف وخاصة أنهم لاحظوا أن شعراء الشعر البالى كانوا يستعرضون معلوماتهم اللغوية أو قدراتهم المعجمية فى شعرهم ، ومع ذلك فشكرى نفسه متهم عند النقاد بأن إحساسه باللغة إحساس معجمى ، وهذا حق إلى حد بعيد .

إن اللفظة كما قالت مدرسة الديوان وسيلة التواصل بين وجدان الشاعر وقارئه ، ولكنهم لم ينظروا إلى اللفظ على أنه مجرد دلالة ولكن على أنه رمز ، ذلك أن الدلالة المعجمية مازالت فى لغتنا ذات مقام شبه مقدس بينما دلالة الكلمة عندهم تخضع لعوامل التطور فى حرية لا تحد ولا يعصمها إلا خطر الوقوع فى مجالات عدم الفهم أصلا ؛ ولها بعد ذلك أن تنطلق إلى دلالات تتداعى من الدلالة المعجمية كيف شاءت .

وفى هذا الصدد نجد بعض التعابير الوافدة تدخل بوفرة عند بعض شعرائنا مثل « الموسيقى الخرساء » و « تدفق الدم فى عروق الليل » التى استعملها على محمود طه بعبقرية فذة ومع ذلك لم تعجب ناقداً بشر بالعصرية وله فيها باع أى باع مثل طه حسين فعاب التشبيه فى كتابه حديث الأربعاء ، إن الكلمات هنا انطلقت إلى دلالات جديده بفضل الإضافة أو طريقة الاستعمال ، وهو ما فطن إليه شعراء الرومانسية عندنا فأخذوا يتفننون ، فى غير قليل من النجاح ، فى هدا المضمار ، ولما قرأوا الشعر الرمزى ازداد هذا التيار وتعدى مجرد تشخيص الطبيعة وبث الحياة فيها إلى انسياب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المدركات الحسية بعضها إلى بعض بصرف النظر عن الحاسة المتلقية فنرى القمر الأخضر مثلا والصوت المتوحش إلى جانب القمر العاشق والسحابة الحائرة .

إن دراسة هذه التراكيب والتعابير مغرية جدًّا لما فيها من قدرة على تفتيح إدراكنا للشعر على آفاق جديدة . لذلك نرى أننا نظلمها لو تعرضنا لها هنا فى اختصار شديد كما تقضى متطلبات البحث .

وأخيرًا لا بد أن نذكر أن الشق الأول من المقارنة فى موضوعنا هو شلى والشق الثانى هو أدبنا العربى من حيث صلته بشلى . لذلك نؤثر أن ننتقل إلى التعرف على شلى الإنسان والشاعر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الباب الثانى

شلى

(١) حياته :

كان شلى من أقطاب الجيل الثانى من الرومانسيين الإنجليز ويمثل هو وزميلاه الشاعران بيرون وكيتس ظاهرة فريدة فى الشعر الإنجليزى . فلقد ولد الثلاثة فى سنوات متقاربة (بيرون سنة ١٧٨٨ ، كيتس سنة ١٧٩٥ ، شلى سنة ١٧٩٢) كما ماتوا جميعاً فى سنوات متقاربة (كيتس سنة ١٨٢١ ، شلى سنة ١٨٢٢ ، بيرون ١٨٢٤) وبنظرة إلى هذه التواريخ نجد أن فترة عطاء هؤلاء الشعراء الثلاثة لا تتجاوز خمسة عشر عاماً على الأكثر ، أبدعوا فيها هذا الشعر الكثير الذى جاوز حدود إنجلترا إلى غيرها من بلاد أوروبا بل إلى الوطن العربى ، وانتشر حتى فى أمريكا ، وربما كان فى بعض البلاد سبباً فى معرفة الشعر الإنجليزى كله . إن أكثر ما عرفناه من شعر غنائى إنجليزى هو شعر ألف فى هذه الفترة الوجيزة من عمر الأدب الإنجليزى . كذلك نلاحظ أن جزءاً كبيراً منه ألف خارج إنجلترا فكل شاعر من الثلاثة ترك إنجلترا إلى إيطاليا أساساً ، وإلى سويسرا وإلى فرنسا أيضا . وكلهم مات شابا صغير السن فى هذه الغربة : مات كيتس بمرض السل فى روما ، ومات شلى غريقاً فى شاطىء « لجهورن » بإيطاليا ، ومات بيرون فى اليونان متطوعاً للحرب دفاعاً عن أرض « هوميروس » كما قرر ذلك بنفسه فكان ذلك سبباً فى تضخم شهرته . لذلك عندما ننظر فى حياة شلى فى ضوء هذه الملاحظات العامة نستطيع أن نعرف كيف انصرف الشاعر كلية عن الحياة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من حوله إلا عما يساعده على تأليف الشعر . حتى فى زواجه كان يرى أهم ميزة فيمن يحبها أن تفهمه ، وتقرأ معه وله ، ما يريد ، وتسلك فى الحياة سلوكه من حيث رفضها لكل قيد حتى قيد العرف والتقاليد . ونحن مدينون كثيراً إلى زوجه « مارى » فى نشر أعماله ومذكراته ومقالاته التى لم تنشر فى حياته ، وكذلك رسائله الشخصية وأكثرها يتناول موضوعات عامة تعين كثيراً على تفهم شعره والتعمق فيه ، بل إنها كانت تبدى ملاحظاتها على شعره .

هذه الحياة القصيرة المفعمة بالإنتاج التى عاشها شلى نظر إليها النقاد فيما بعد نظرة تختلف . وكانوا معذورين فى هذه النظرة . فمنهم من ربط بينها وبين شعره وزعم أنه يعد فى ذلك شخصية مزدوجة : شلى الملتزم بواقعه يتفاعل معه ، وشلى المزدرى لكل ما حوله والسابح فى ملكوت ما فوق الواقع كالصوفى ليس له إلا شطحاته ونفسه والإله ، إله الشعر ، الذى يعبده . هذه هى النظرة التى شاعت عند نقاد أواخر العصر الفكتورى . فبروك (Stopford A. Brooke) فى مقدمته للمقتطفات المتفرقة من شعر شلى (التى نشرت سنة ١٨٨٠) يزعم أن عالم إنتاج شلى عالمان عالم البشر وآمالهم وعالمه الخاص بقلبه . أى شلى الملتزم وشلى غير الملتزم ، وغير الملتزم هو شلى الحقيقى . ويزعم ماثيو أرنولد (Mathew Arnold) أن شيلى الواقعى أى المرتبط بالعالم من حوله وبالواقع البشرى « لا يفيد فى شىء ولا يؤثر فى شىء » ويرى مؤرخ النقد الإنجليزى « سينتسبرى » (Saintsbury) أن بدع شلى السياسية والاجتماعية عرضية إلى حد ما . فإذا تحرر منها فهو محافظ سام متصوف متحمس ، إن شلى الحقيقى هو شلى فى مجموعة بلجريف (Palgrave) الذخيرة الذهبية (The Golden Treasury) أى شلى الغنائى فى الاثنتين والعشرين قصيدة التى تضمنتها هذه المجموعة ، وهى القصائد التى أثرت أكثر ما أثرت فى شعرائنا العرب ، فهم لم يعرفوا شلى أساساً إلا من هذه المجموعة .

والمتأمل لهذه النظرة لا يجد فيها ما يستدعى هذا الاختلاف . ذلك أن الواقع من حول شلى فى غربته لم يكن شعب إنجلترا ولا قضاياه وإنما هو العالم ككل والإنسانية بمعناها الشامل الواسع . فواقعه فى الحقيقة فى تحول عنده إلى مثال فوق الواقع ، وإلى حقيقة الحياة وغاية الإنسان فى أى زمان ومكان . كانت أحداث وطنه كأحداث حياته الخاصة تخلق من حوله الجو والحافز ، ولكن فكره وقلبه كانا دائماً فوق المادة والواقع . لذلك فإن أحداث حياته فى الحقيقة ليست هى التى تعين على فهم شعره إلا من حيث أنها مجال الوحى وحركة الحافز . هذه الخصيصة فى شعر شلى هى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى فتحت له باب التأثير فى شعرائنا : مثالية وصوفية وغنائية . فلننظر إلى حياته من خلال هذه السمات التى ظهرت دامغة فى شعره .

لقد قضى حياته يحارب القيود ويترع إلى الانطلاق والتحرر ويرسم عذابات الصراع ولكن — وهذا ما حبيه إلى شعرائنا — كان دائمًا مؤمنًا بانتصار الإنسان متفائلا بمستقبل الإنسانية .

ولد شلى فى ٤ أغسطس سنة ١٧٩٢ فى قصر أبيه السير « تيموثى » بقرية « فيلد بلاس » قرب مدينة « هور شار » فى مقاطعة سكس . وكان أبوه ثريًا متغطرسًا لا يهمه إلا أن يزرع ضيعته ويسىء معاملة كل من اتصل به . أما والدته فقد كانت من أقرباء أبيه جميلة عطوفًا طيبة تهوى كتابة رسائل إلى أفراد أسرتها . منذ هذا المولد نلمح أشباح القيود والحدود تلتف حول شلى . أصل نبيل فهو محافظ صارم فى محافظته ، أب ثرى قاس يسىء إلى كل من اتصل به حتى ابنه حرصًا على المال وعلى أن يسند به اللقب النبيل . وكان لشلى أخ واحد وخمس أخوات ، فغلب على البيت جو الإذعان والخضوع لهذا الأب القاسى ، وفى الوقت نفسه دفع شلى إلى أن يتلمس الحنان عند أخواته ، فازداد رهافة حس وانغمس فى هذا الجو النسوى بكل ما كان يخفل به من قصص خيالى ومغامرات تفرج عن الكبت برواية مغامرات الخوارق ، الجن والعمالقة وغير ذلك من أبطال وهميين يتحدون الواقع . ومع هؤلاء الأخوات بدأت ملكاته تتفتح وهو صغير جدًا فقد نشر فى سنة ١٨١٠ ، وهو فى الثامنة عشرة من عمره ديوانًا من شعره وشعر أخته اليزابيث ، بعنوان « الشعر الأصيل بقلم فيكتور وكازير » ، وهو ديوان قيمته التاريخية فى حياة شلى هى كل ما له من قيمة . والتحق شلى فى العاشرة من عمره بمدرسة أولية « سيون هاوس » فى قرية برنتفورد . وفى هذه المدرسة أيضا بدأت القيود تحكم حلقاتها من حوله . فقد كان معلمه الذى تلقى عليه تعليمه الأولى قسيسا ، هو الدكتور « جرينلو » . أما زملاؤه فقد كانوا من أبناء التجار المحليين ، أى أبناء الطبقة الصاعدة بعد الإقطاعيين الذين استفادوا من الانقلاب الصناعى ليوسعوا دائرة تجارتهم ويزدادوا ثراء على حساب عمال المصانع وطبقة العاملين فى مؤسسات الدولة الخدمية على اضطرابها وصعوبة تحللها من سيطرة الكنيسة التامة عليها . وفى الثانية عشرة من عمره سنة ١٨٠٤ نقل إلى مدرسة « ايتون » الخاصة بأولاد الطبقة الراقية والنبلاء ومن فى مرتبتهم فى ضواحى لندن . وكان الجو فى هذه المدرسة خانقًا لكل حرية . فالتلاميذ — وخاصة الجدد — لا يخضعون لجبروت المدرسين وأكثرهم من القسس المحافظين فحسب وإنما كانت تقاليد المدرسة تعطى التلاميذ القدامى سلطة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على المستجدين إلى حد أن المستجد يؤدى خدمات للقديم وكأنما هو عبد أجير عنده . وهو أسلوب عملى ليتعود الطالب المحافظة على التقاليد والرضوخ للسلطات الأعلى دائما .

ولم يرق لشلى هذا الجو الصارم ولم ينسجم مع غلاظ القلوب من الطلاب ، فانطوى على نفسه حزينًا ، وبدأ يحس أن التأليف والكتابة هما ملاذه من الظلم من حوله . فكتب رواية « زاستروتزى » خيالية شاردة المنزع تستمد قيمتها من أنها تؤرخ لملكة الشاعر وترسم بداياتها ، لا من براعتها أو روعة أسلوبها وتركيبها . نشر هذه الرواية قبل أن يغادر ايتون التى مكث بها ست سنوات . كما نشر ديوان الشعر الذى شاركته فيه أخته اليزابيث . وبعد عام نشر رواية خيالية أخرى بعنوان « سينت أرفين » أو « مريد طائفة أتباع الصليب الوردى » المتصوفين سنة ١٨١١ . وهى بدورها خيالية غير واقعية . كل هذه المحاولات المبكرة شعرًا ونثرًا كانت تقوم على خيال جامح ووقائع غير معقولة بل مثيرة للرعب أيضًا . ويلاحظ أن الروايات التى أقلع نهائيا بعد ذلك بقليل عن تأليفها قد تداخلت فى قصائده الطوال التى تعد فى صراعاتها المتكررة ، ملاحم قصصيةً إلى حد بعيد . وفى أكتوبر سنة ١٨١٠ التحق بجامعة اكسفورد وكانت عالمًا كنسيًا محافظًا . ولكن الصبى كان قد نضج . وكان قد جرب التأليف وأحس فى نفسه نزوعًا نحو مثل وآفاق لا تساعد عليها هذه البيئات التى تقلب فيها . مدارس محافظة وبيت صارم التقاليد ، وهنا وهناك سلطة تمارس جبروتها وتتضافر لإخضاعه . ولم يطق أن يبقى فى أكسفورد أكثر من ستة شهور أقبل فيها على دراسة أفلاطون بشغف ، وقويت فى نفسه نزعات التحرر والانطلاق إلى آفاق أعلى وأرفع من الواقع ، لقد أصدر منشورًا هو وصديق له اسمه « توماس هوج » عنوانه « ضرورة الإلحاد » . فعقدت له ولصديقه محاكمة ماتزال وقائعها فى سجلات اكسفورد . وبسؤالهما لم يجيبا بلا أو بنعم فيما يتعلق بنسبة المنشور إليهما . ولكن قرار طردهما كان معدًا من قبل وأبلغا فى نفس جلسة المحاكمة بطردهما من أكسفورد فخرجا معًا . وقد لاحقت شلى لعنة هذا المنشور طوال حياته ونسب إليه الإلحاد المبكر والمتعمد منذ هذه السن أى قبل العشرين من عمره إلى آخر عمره القصير الخاطف . وفى هذا المنشور يؤكد أنه لا العقل ولا التجربة وحدهما صالحان لإثبات وجود إله بل لا بد من أن يتجلى الإله تجليا شخصيًا فرديًا للبشر حتى يثبت وجوده . وقد أرسل المنشور للقساوسة ودعاهم إلى مناقشته . وبهذا اختتم شلى التعليم المنظم فى حياته . يقول فى مقدمة مطولته « ثورة الإسلام » : « إن ظروف تعليمى العرضى كانت ملائمة لطموحى أن أتعلم علمًا أفضل . لقد ألفت منذ صباى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الجبال والبحار والبحيرات وخلوة الغابات . لقد رأيت ثلوج الألب وقمم أعلى الجبال . زرت المدن المكتظة ، وشعرت بما يدفع البشر من عوارم العواطف والرغبات ورأيت المدن التى دمرتها الحروب وبؤس أهلها فى العراء . وإلى جانب ذلك عرفت الكثير وبلا حساب من شعر أثينا وروما وإنجلترا ، ولامس عقلى عقولا عبقرية ونعمت بأرقى الخيال الشعرى فيما قرأت من شعر الشعراء » .

هكذا خرج شلى إلى خضم الحياة مطرودًا من مدرسته ولم يجد ملاذًا من هذا الضغط العائلى والمدرسى إلا عند صديقة لاخواته « هاريت ويستبروك » . وكان عمرها ست عشرة سنة ، وقد فتنت به لجمال شكله ولانسجام روحه الشاردة مع مظهره الحالم الشارد . كما كانت قد قرأت له شعرًا وأعجبت به . ولما لم يوافق أهله أو أهلها على زواجهما فرًا معا إلى اسكتلندا وقطع صلته بأسرته . وفى نفس العام وثق زواجه من هاريت فى كنيسة اسكتلندية إرضاء لأهلها بالرغم من أنه لا يؤمن بزواج الكنيسة . وقد عاونته هاريت فى بداية زواجهما بما ادخرت من مال ، لأن أباه بدأ يستعمل سلاح الحرمان من المال ليقوّم ابنه ويرجعه إلى سيطرته . وظلت هذه المحاولات مستمرة حتى مات الأب وورث شلى المال . ولكنه مع ذلك كان دائمًا غارقًا فى ديونه .

وتعرف شلى بعد زواجه بنحو عام سنة ١٨١٤ على الفيلسوف الثورى « وليام جودوين » الذى أثر فى حياته أكثر من أى رجل أو كتاب . وكان جودوين (١٧٥٦ – ١٨٣٦) رجلا قد قارب الستين يوم تعرف عليه شلى وهو فى الثانية والعشرين من عمره ، وكان قد قرأ لأفلاطون حديثًا وتابع أحداث ما بعد الثورة الفرنسية وبدأ يتكون له أفق خاص ونظرة للعالم وللحياة . وكان تطلع شلى للثورة الفرنسية يختلف عن تطلع الكثيرين من أهل فرنسا خاصة وأوروبا عامة بل يختلف عن تطلع الإنجليز إليها . فقد كان الصراع بين إنجلترا وجيرانها أسبانيا وفرنسا خاصة ، حول المستعمرات بحرًا وبرا ، صراعًا قاسيًا من خلال حروب متصلة . كان شلى ينظر إلى الثورة الفرنسية على أنها صحوة مباركة للإنسان ضد الاستبداد والسيطرة والعبودية ، صحوة خابت ولكن الخيبة لا تعنى الاستسلام . بل أخذت مؤلفاته فيما بعد تركز على التبشير بالفجر الجديد كما سنرى . أما أثر جودوين فقد كان أثرًا فكريًا عميقًا فهو مصلح اجتماعى ومفكر حر ، تأثر بالفلسفة الفرنسية فى القرن الثامن عشر وله كتاب هام بعنوان « العدالة السياسية » (سنة ١٧٩٣) . وأثر كتابه هذا ، بما يحمل من آراء واسعة الحرية ، فى حركات التحرير الإنجليزية ، ولكنه بالنسبة لشلى لم يكن أثرًا ، بل كان سحرًا شده بعنف نحو الرجل . فقد كان جودوين يؤمن بأن الإنسان يمكن أن يقهر الشر وأن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحكومات – بتقدم التعليم وانتشاره – يجب أن تزال وتمحى . إن الحكم ليس هدفا فى ذاته وإنما يجب أن يكون نماء المجتمع الصحى السليم نحو التخلص من الحكومة ، أية حكومة . لقد هاجم كل أنواع العنف وأشكاله ، وكان من أوائل من بشر بأن الملكية إذا كانت ثمرة لجهد الغير فهى باطلة . ولقد بهر شلى فيه أنه هاجم الدين الرسمى المنظم ، ورفض البعث والخلود ، وعد المسيحية ضارة لأنها صرفت الناس عن طاقاتهم وقدراتهم العظيمة فى السمو بهذه الحياة ، إلى تطلعات نحو عالم آخر تتحقق فيه كل السعادة تلقائيًا دون جهد إنسانى . لقد تزوج جودوين نفسه قبل ذلك دون عقد ، ولذلك عندما أحب شلى « مارى » ابنة « مثله الأعلى جودوين » هرب معها إلى فرنسا ثم سويسرا وأخيرا إيطاليا . وعاشت معه إلى آخر أيام حياته نحوًا من ثمانى سنوات نصفها دون عقد زواج لأنه كان مايزال متزوجا بـ « هاريت ويستبروك » . ولم يكن هجر شلى لهاريت هو السبب الوحيد أو الأكبر فى انتحارها . فقد أحب مارى بعد زواجه بهاريت بأقل من عامين . ذلك أنه منذ الشهور الأولى برزت الفجوة بين فكره وفكر هاريت ، وما تطلبه هى من الحياة وما يريده هو منها . لم تستطع هاريت أن تعيش فى عالمه ولا أن تضحى من أجله . وكانت حياته كلها للقراءة والتأليف ، فانصرفت هى عنه قبل أن ينصرف عنها . ولكن كانت هناك ابنته ثم أثمر الزواج حتى بعد التعرف على مارى ولدا سنة ١٨١٤ . ولما انتحرت هاريت غرقًا فى البحيرة فى « هايد بارك » طالب شلى بولده وبابنته ، ولكن المحاكم الإنجليزية رفضت أن تسلم إليه ولديه لأنه ملحد ومتزوج زواجًا غير شرعى وغير مسجل فهو دينيًا لا يحسن القوامة على الأبناء . ونصّب قريب له ، طبيب فى الجيش ، وصيًا على الولدين . ورتب شلى لولديه مائة وعشرين جنيهًا نفقة سنوية وكانت آنذاك مبلغًا كبيرًا . واجتاز شلى أزمة نفسية حادة سنة ١٨١٧ على أثر رفض المحاكم وصايته على ولديه بعد انتحار امها هاريت وعكف فى مكان قرب غابة « بيشام » وألف أطول قصائده وأعنفها ثورة « ثورة الإسلام » التى نشرها بعنوان « لاوون وسيثنا » ، وأعاد نشرها بعد شهرين تقريبا بتعديلات تحت عنوان « ثورة الإسلام » ، حيث يعلن البطلان حرب الحب والحق على السيطرة والاستبداد والاستعباد .

وحياة شلى مع مارى كانت عبارة عن قراءة وتأليف مركزين مستغرقين لكل وقته تقريبًا . لا يكاد يتنفس إلا قارئًا أو كاتبًا وعانى سلسلة متصلة من الضائقات المادية ومن تعنت أبيه فى أن يعاونه ماديًا إلا عند اشتداد الأزمات وتوسط الأصدقاء . وكان سفره إلى فرنسا وسويسرا ثم إيطاليا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حيث قضى الشطر الأكبر من غربته يكلفه ولا شك مبلغا مهما قل فقد كان أكثر مما يحصل عليه من أى مصدر من المصادر . لقد قطع صلته بإنجلترا وعاش فى إيطاليا إلى أن غرق سنة ١٨٢٢ عند شاطىء « لجهورن » وفى هذه السنوات الأربع الأخيرة ألف أهم مؤلفاته : « بروميثيوس طليقًا » ، « جنية آتلاس » ، « ابيسيشيديون » ، « موت هيلاس » و « أدونيس » فى رثاء كيتس . والقصائد الأربع – وخاصة بروميثيوس طليقًا – تعد من أهم ما ألف . وفى سنة ١٨١٩ ألف « أنشودة إلى الريح الغربية » وهى من أشهر قصائده القصار وأعمقها أثرًا فى شعراء الرومانسية العربية . هذا إلى جانب مقاله « دفاع عن الشعر » ومقالات كثيرة أخرى ، ومقطوعات شعرية غنائية عديدة ، ورسائل هامة عامة وخاصة كثيرة . ولم تكن مارى بالنسبة إلى شلى زوجة تفهمه وتعينه على عمله فحسب ، وإنما كانت بالنسبة إليه مصدرًا من مصادر وحيه . يهدى إليها أطول قصائده « ثورة الإسلام » ويلقبها « بابنة الحب والنور » . ويمدحها بأنها بحكمتها الشابة كسرت قيود التقاليد وسارت حرة كالنور بين السحب فتقابلا معًا هى وهو . ويذكر لها كيف أنها ملأت بيته بالابتسام بهذين الطفلين اللذين ولدتهما له . كما يذكر آباءها الأمجاد وعبقرية والدها جودوين وأمها التى ماتت بعد أن ولدتها وكانت قد ألفت كتابًا عن حقوق المرأة تدعو فيه إلى تحرير بنات جنسها من سيطرة المجتمع والرجل . إنها مارى التى صانت الكثير من مؤلفاته ونشرتها بعد وفاته وكتبت عنها ، وعن الظروف التى أحاطت بتأليفها ، مما أعان دارسى شلى معاونة كبيرة . وتصادف أيضًا أن الابن الأخير لمارى هو وحده الذى عاش بعد أبيه فورث لقب الأسرة وأصبح « برسى فلورنس شلى » حتى مات سنة ١٨٨٩ .

لقد عرف شلى عن قرب كيتس وبيرون ، صنويه فى جيل الرومانسية الثانى ، فى غربته وغربتهما ، وامتزجت كثير من أحداث حياتهم . فقد كان لبيرون علاقة بأخت غير شقيقة لمارى ولدت للحياة بنتا تعذبت من وضعها غير الشرعى . وشهد شلى مأساتها عن قرب وحاول أن يخفف من سطوة المجتمع والكنيسة على هذه الضحية البريئة . كما اتصل بكيتس بل رثاه بقصيدة من أروع قصائده ، أدونيس (Adonais) وكان أهم ما أحزنه أن شاعرًا عظيمًا مثله يمضى ، فإذا هو بالنسبة إلى قومه الجاحدين وكأنه ما كان وما وجد . لقد سمى مركبه الذى صممه مع صديقه وليامز « أريل » (Ariel) إله الريح ، وكان قد أبحر به معه إلى حيث بيرون ليصالحاه على الصديق « لى هنت » ، وهاجمتهما عاصفة على الشاطىء اليونانى فغرقا على مقربة منه ودفنا فى أرض اليونان ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم نقل ما بقى من عظامه إلى الكنيسة البروتستانتينية فى روما ، وكأنما أراد القدر أن يعود أشلاء إلى رحاب الكنيسة التى آمن بربها ولكن على طريقته . ومن اسم هذا المركب المشئوم استوحى اندريه موروا كاتب السير الفرنسى المعروف ، سيرة شلى وعنوانها « أريل » سنة ١٩٢٤ ، وهى السيرة التى أثرت كثيرًا فيما كتب كتابنا عن شلى أمثال أحمد زكى أبو شادى ومحمد حسنين هيكل . وقد لخصها على مزاجه أحمد الصاوى محمد فى عدد من سلسلة اقرأ (١٢٧) .

هذه الحياة التى كانت صراعًا متصلا بين الخير والشر . فى ملحمة أدبية متكررة ، والتى كساها شلى شتى أنواع الجمال الأدبى شعرًا غنائيًا وملحميًا ، هى التى كانت بقصرها وهدفها تجذب شعراءنا إليه ، مثلها فى ذلك مثل شعره . ولعل مما جذب شعراءنا إليه أيضًا نبرة الأسى التى كانت تتجلى فيما كتب من عدم تقدير معاصريه له . فقد نشرت أكثر مؤلفاته نشرًا حقا بعد مماته . ومات ككثير من شعرائنا لم ينل من تقدير الناس ما كان يحلم به . مثل شاعرنا عبد الرحمن شكرى وكثيرين من شعراء الجيل الثانى جيل الرومانسيين .

(ب) آثاره :

ألف شلى فى سنوات قليلة مجموعة ضخمة من الشعر لا تقل كثيراً عن مجموع ما ألف عدد من أكبر الشعراء الإنجليز فى حياتهم الطويلة . وإنتاجه الشعرى ينقسم قسمين : مطولات مسرحية وقصصية وملحمية مسرفة فى الطول أحياناً مثل « ثورة الإسلام » التى وصلت إلى خمسة آلاف بيت من الشعر تقريباً ، وقصائد غنائية أو قصصية قصيرة تتجلى فيها خصائص شعره ربما بأوضح مما تتجلى فى المطولات .

وقبل أن نحاول استخلاص خصائص الشاعر التى كان لها الأثر الأكبر فى شعرائنا نقدم هذا الدليل ليكون معينا لنا على تتبع إنتاجه ودراسته وترتيبه ترتيبا زمنيًا لملاحظة التطور فى ملكته الشعرية قصيرة العمر . فقد ألف فى السنوات التالية ما يلى :

١٨١٠ (Zastrozzi) « زاستروتزى » قصيدة رومانسية ألفها قبيل مغادرته كلية ايتون . وهى باكورة أعماله . وفى نفس العام نشر مجموعة قصائد بعنوان « شعر أصيل بقلم فيكتور وكازير » (Victor and Cazire) بالاشتراك مع أخته إليزابيث . وفى نفس العام نشر قصيدة « سينت أرفين » (St. Irvyne)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكل قصائد هذه الفترة لا قيمة لها فنيًا ولكنها كباكورة أعماله تساعد الدارس المتخصص على تتبع خطوات تطوره فيما بعد . وهى بالنسبة إلى شعرائنا لا تشكل أية قيمة فلم نعثر على شاعر منهم أو دارس يذكرها مجرد ذكر .

وفى نفس العام ألف مجموعة صغيرة من القصائد القصار بعنوان « مقطوعات لمرجريت نيكلسون (Nicholson) نشرت بعد موته (Posthumous Fragments) وهو عنوان كان قد اقترحه عليه صديقه « هوج » (Hogg) وشعر المجموعة كله ضعيف ولكنه خطوة واضحة نحو تأليف شعر حق .

١٨١١ أصدر منشوره هو وتوماس هوج بعنوان « ضرورة الإلحاد » الذى أرسله إلى القساوسة ودعاهم لمناقشته ، وبيّن فيه رأيه فى إثبات وجود الله كما أسلفنا فى تاريخ حياته فى مرحلة دراسته فى جامعة أكسفورد .

١٨١٢ – ١٨١٣ أصدر قصيدة « الملكة ماب » (Queen Mab) وهى مطولة يهاجم فيها الطغيان السياسى والسيطرة الدينية المسيحية . تظهر القصيدة سيطرة فكر « جودوين » وآرائه على الشاعر الشاب . فعلى ألسنة الشخصيات فى هذه القصيدة نجد النبرة العالية ، والفلسفة الفجة أحياناً التى ترجع بدورها إلى تآليف جودوين الفلسفية ، وموضوعها أن ملكة الجان خطفت روح الفتاة « إيانثى » فى مركبتها السماوية لتطلعها على العالم وأسباب بؤسه التى تتلخص فيما يفعله الملوك والقساوسة والساسة وما ينتج عن نظام الزواج والتجارة ومبادىء الدين المسيحى من شرور .

١٨١٥ – ١٨١٦ أصدر قصيدة « الأستور » (Alastor) وهى أول قصيدة طويلة له ، وقد هدأت فيها أنغام الفلسفة الصاخبة التى ظهرت فى « الملكة ماب » . وهى تصور مأساة الإنسان المثالى عندما تتحطم آماله وجهوده على صخرة الواقع ، فالإصلاحات لم تنجح ومجموع البشر يعيشون على الخديعة ولا يدرون . وهى تعتبر أول قصيدة ناضجة له ، تعكس أثر تجلى المثل الأعلى له فى روحه ، وتصور مأساة هذه الروح التى يعالجها مراراً كما عالجها فى أبيسيشيديون . وفى نفس هذا العام ألف مجموعة من المقالات تصور فلسفته فى الحب والحياة ومستقبل الإنسانية والميتافيزيقا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمسيحية . . . إلخ . وترجع قيمة هذه المقالات إلى أنها تصور نهاية تأثير جودوين وآرائه فى تأليفه وقد كان قبلها أسير فلسفة جودوين .

١٨١٦ ألف قصيدة «مون بلان» (Mont Blanc) وتظهر فيها لأول مرة عبقرية التأملات العميقة التى صبغت كل شعره بعد ذلك بميسم واضح .

١٨١٧ ألف أطول قصائده «ثورة الإسلام» (٤٨١٨ بيتاً) التى نشرت نشراً محدوداً بعنوان «لاوون وسيثنا» أو «ثورة المدينة الذهبية رؤية للقرن التاسع عشر»

(Laon and Cythna or the Revolution of the Golden City.
A vision of the 19th Century)

والقصيدة من وحى كتاب الأديب الفرنسى (Montaigue) «مونتاجو» عن الثورة الفرنسية . كما اختلط فيها تأثير ما كتب الرحالة الفرنسيون إلى الشرق وخاصة فولنى (Volney) والقصيدة كتبت فى «بيشام وود» بجوار مارلو بيتش فى إنجلترا تحت تأثير حزنه لرفض المحاكم وصايته على أبنائه من هاريت بعد انتحارها ، وفى الوقت نفسه تتأثر القصيدة بمناقشات حادة بينه وبين «بيرون» لاختلاف الرأى فى مصير الحياة . يرى بيرون فى جبال الألب مثلا رمزاً لقوة الطبيعة التدميرية ويرى شلى فيها رمزاً للقوة السحرية التى تحكم عقل الإنسان وروحه وتدفعه إلى إقرار الخير والعدل .

وفى القصيدة نجد العُقَاب والحية رمزاً للقصد النبيل وللشر كما نرى البطلين الأخوين العاشقين (لاوون وسيثنا) فى جهادهما البطولى المتكرر المعارك والصراعات ضد السيطرة والاستبداد باسم الحب والحق . إن الثورة الفرنسية ، وقد خيب التاريخ مكاسبها ، ليست مجرد درس تاريخى أو فلسفى ، وإنما هى مصدر لتحريك الخيال والهام الفن ليسمو بالثورة على أنها عيد من أعياد الحرية (النشيد الخامس) . فالظلم فى هذه الدنيا أعمق وأخطر من أن يمحى بهبة أو ثورة واحدة ، لا بد من ثورات وصبر ومثابرة لتحرير الإنسان من نير الظلم والاستعباد الذى خضع له قروناً طويلة لكن لابد من التبشير بالفجر الجديد الذى لا عود فيه لدين أو للطبيعة . وإنما العود فيه إلى وعى عميق بالعدل والديمقراطية وإيمان واضح بالحب والحرية . والقصيدة عبارة عن ثورات متجددة تثيرها الفتاة سيثنا وأخوها ضد الطغاة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويضحى الطغيان بالبطلين المهزومين حرقاً ، أملا فى أن تخفف هذه التضحية من كوارث الفقر والجوع والطاعون ؛ وتنتهى القصيدة رغم هذا بالتعبير عن الإيمان بفناء الطغيان والضلال ، وبأن الفضيلة الثورية لها هى وحدها النصر آخر الأمر . وقد لاحظ النقاد انفصال النشيد الأول (٦٦٦ بيتا) عن سائر القصيدة حيث الصراع بين العقاب والحية ثم ينتقل الصراع دون تمهيد أو ربط إلى لارون وسيثنا ولا يذكر العقاب والحية بعد ذلك .

فى السنة نفسها أصدر قصيدة « روزالند وهيلين » (Rosalind and Helen) وهى قصيدة ضعيفة بدأها فى إنجلترا وأنهاها فى إيطاليا .

كما نشر قصيدة « جوليان ومادالو »(Julian and Maddalo) وهى قصيدة بارعة قوية أصدرها من فينيسيا وفيها تتجلى ملكة شلى الفريدة فى رؤية الأشياء فى صراحة قوية ، وفى الوقت نفسه بخيال قوى يرفعها إلى أعلى آفاق الشعر ، وإن عكست النقاش بينه وبين بيرون . ونجد فى القصيدتين أكثر ما باح به عن أحداث حياته وأثرها فى نفسه ونلمح بعض الإشارة إلى انتحار زوجه هاريت .

١٨١٨ ألف قصيدة « إلى قبرة »(To A Skylark) وهى غنائية فاقعة الرومانسية عرفها الشعراء العرب وترجموها مراراً (من ١٩١١ إلى ١٩٦٤) إحدى عشرة مرة وقلدوها واستلهموها أكثر من أية قصيدة أخرى من العصر الرومانسى الإنجليزى كله . وسنعالج موضوعها وترجمة شعرائنا لها عند تحليل هذه الترجمات .

وفى هذا العام هاجر شلى نهائيًا إلى إيطاليا . وأيقظت الطبيعة الإيطالية خياله وألهمته شعراً غزيراً كثيراً . كانت بدايته « أبيات ألفت فى تلال أوجانيين » (Lines written Among the Euganean Hills) وهى فى ثلاثمائة وسبعين بيتاً .

١٨١٩ شهد هذا العام أهم ما ألفه شلى وأروعه وهما قصيدتا « تشنسى » و « بروميثيوس طليقا » ، و « تشنسى » مسرحية تتناول علاقة شاذة بين أب وابنته فى روما أواخر القرن السادس عشر . وإخراج المسرحية عسير جداً ؛ وبالرغم من ضعفها العام فإنها تضم مقطوعات غنائية غاية فى الروعة والجمال .

أما « بروميثيوس طليقا » وهى مسرحية شعرية أيضاً فى فصول أربعة فتمثل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصراع البطولى للإنسان فى سبيل أن يتحرر من جبروت الإلهة والشر. وهى تعد أروع ما ألف شلى. وكان قبل تأليفها مترددا فى اختيار بطله الاسطورى أيكون تاسو (وقد كتب جزءا منها نشر بعد موته) أم «جوب» أم «بروميثيوس». وقد اصطحب معه إلى جبال الألب مسرحية «اسخيلوس» عن البطل الأسطورى الذى ألهم من قبله مثاليين كثيرين فى عهد الثورة. جعله «جيتى» الألمانى الخالق الآدمى الذى يصنع الناس ويسخر بالإله وجعله «بيرون» رمز القداسة والتحمل البطولى والنهاية المأسوية للإنسان. أما شلى فيرى نهاية «بروميثيوس» الاستسلامية لجوبيتر رب الأرباب كما يصوره أسخيلوس نهاية غير مقبولة ولا محتملة. لذلك لابد من تغييرها وتعديل الأسطورة بما يلائم ايمان شلى بكمال الانسان إيمانا لا حدود له. وكان اسخيلوس قد كتب مسرحيته فى الأصل من ثلاثة أجزاء، ضاع جزآن ولم يبق إلا الجزء الأول، حيث ينتهى الصراع بهزيمة بروميثيوس فى الصراع. ولكن الجزء الثانى كان يحمل استئنافاً للصراع ثم الانتصار. ويرى النقاد أنه من حسن الحظ أن ضاع هذا الجزء لأن شلى يبدأ مسرحيته من حيث ختم أسخيلوس جزءها الأول، وبهذا أصبح حرًّا فى أن يصور انتصار بروميثيوس كما يشاء. يختار خاتمة الصراع والعوامل المؤدية إلى هذه الخاتمة المتفائلة بانتصار الإنسان على كل عوامل الشر دون أى قيد من التراث اليونانى. وبالمسرحية من بقايا تأثير «جودوين» ما يجعل الألم والمرض والخطيئة أعراضاً عارضة. إننا لابد أن نكبر على الدين الذى هو من اختراع عقل الإنسان فلابد إذن من أن ينتصر الإنسان «بروميثيوس». لقد أذاب فكرة «جودوين» عن المنطق المجرد وأصبح عنده الحب المتكامل. فبروميثيوس روح الحب يكره البغض، لأنه حب محض ولابد من هزيمة «جوبيتر». لذلك يصوره يتدحرج من على عربته وينحدر (بشكل فج) بصعقة من القدر وبذلك يكون الميلاد الجديد ويتحرر «بروميثيوس».

شخصية بروميثيوس غير متكاملة. وأمه الأرض ترسل إليه أرواح الشهداء والأبطال لتحييه وتساعد على امتزاجه بالطبيعة ويأتى الإله «ديموجورجون» ممثلا للأبدية من صلب زوس الإله، فالشر لابد أن يلد ما يقضى عليه هو. إنه يقضى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على نفسه . وبروميثيوس لا يجد عوناً فى ابن إله الشر وحده وإنما يسانده (الحب) آسيا ويسانده المحيط بانثيا (الإيمان) وأيون (الأمل) ..أما من الناحية الفنية فقد عيب على مسرحية شلى أنها تفتقد كثيراً الحركة الدرامية . فالحركة تكاد تتوقف قبل منتصفها والجهاد يصبح بعد خطواته الأولى وصفاً وحواراً لا حدثاً ولا حركة . أما من ناحية الحوار فقد عيب على المسرحية أن شخصياتها جميعاً يتحدثون نفس اللغة الشعرية المفعمة بالخيال . حتى لغة العدو المكروه « جوبيتر » مملوء بالإشارات إلى جمال النجوم وروعة الشمس . بل إنه أيضاً محب لآسيا مصباح الأرض ونورها . إن آلهة الغضب نفسها وهى تعذب بروميثيوس تتكلم وكأنما هى أيضا تعانى الآلام التى تنزلها بضحيتها . وفى الفصل الرابع يعود الشاعر الغنائى إلى نفسه فتعلو النبرة الغنائية ويصبح الحوار أغنيات . ولا يضيف هذا الفصل شيئاً جديداً إلى المسرحية وكأنما هو نهاية السيمفونية : ضرورة عاطفية وإن كان نبتاً طفيليًّا على منطق الأحداث .

والقصيدة فى أجزائها الغنائية خاصة تصل إلى أعلى درجات الروعة والتفرد فى الشعر الإنجليزى . إنها تعبر عن إيمان بالحب وضرورة الصمود للشر . فالوجود نفسه يتوحد فى جهاد الإنسان الأخلاقى ليكونا معاً قوة لبزوغ الفجر الإنسانى الجديد . وكان هذا دائماً إيمان المثاليين ، إيمان أفلاطون والمسيح والأنبياء جميعاً .

١٨٢٠ نشر قصيدة درامية « أوديب الملك » أو « الطاغية متورم القدمين » وهى مبنية على مسرحية « أوديب ملكاً » ولا تعد نموذجا حقا لشعر شلى لأنها هجاء ساخر للملك جورج الرابع باعتباره نموذجاً للسياسات الرجعية فى عصره . ولذلك نشرها دون توقيع لعلو نبرة السخرية فيها . وهى تمثل قدرة شلى على المحاكاة الساخرة (Parody) التى بدأها فى قصيدة « بيتر بل الثالث » التى ألفها فى العام السابق وسخر فيها أشد السخرية من الشاعر « وردزورث » فى قصيدته عن صعلوك يهتدى إلى الحق والفضيلة عندما يشهد إخلاص حماره لصاحبه .

كما ألف فى هذا العام أيضاً أشهر قصائده الغنائية « أنشودة إلى الريح الغربية » Ode to the West Wind التى سنقف عندها لمعالجة ترجمتها مراراً إلى العربية وهى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القصيدة التى يقول فيها أن كلماته ستكون بوقاً يعلن عن مقدم النبوءة وتحققها .

١٨٢٠ نشر قصيدة « ساحرة آطلاس » (The Witch of Atlas) وهى أكمل قصائده الطوال وأن لم تكن أعمقها ولا أقواها جذبا للاهتمام وفيها تهزم الساحرة الحكام والأنظمة الحكومية لينتصر الحب والجمال عليها . والقصيدة تحافظ على الاتجاه الرمزى عند شلى . وفيها نزعة صوفية تربط بين شعر « بليك » . العظيم وشعر « ييتس » (Yeats) التجديدى . وهى بالغة الطول لتناولها علاقة الإنسان بالكون من خلال الرموز الخاصة التى يخلقها شلى ، مما جعلها صعبة الفهم عسيرة التذوق .

١٨٢١ وفى هذا العام تصاعد خط إنتاجه فأنتج كثيراً من الآثار الشعرية الغنائية والمقالات النثرية والرسائل . ولكن أهم ما أنتج فى هذا العام هو قصيدة « أدونيس » (Adonais) وهى قصيدة فى رثاء الشاعر كيتس فى أربعمائة وخمسة وتسعين بيتا مقسمة على خمس وخمسين مقطوعة . ولذلك تعد من قصائده الطويلة غير القصصية . لقد آلمه أن يمر حادث موت شاعر شاب عبقرى فى السادسة والعشرين من عمره دون أى اهتمام . بل إنه رأى أن الموت جاء من أثر هجوم ظالم شرس من نقاد لا يقدرهم شلى على قصيدة « كيتس » العظيمة « أندميون » (Endymion) التى تعد من روائع الشعر الإنجليزى . مات كيتس بانفجار شريان تعيسا بالنقد ، وهو العبقرى والمعتدون نقاد غير موهوبين فى شىء . إن حظ الشاعر العظيم فى زمانه المنكوب هو الذى فجر هذه الأبيات الحزينة التى تشارك فيها الطبيعة ، بزهرها وسمائها وأرضها وحيوانها ونجومها وكواكبها ، القلب المرهف الحزين لفقدان هذه الزهرة قبل أن يتم تفتحها . والموقف ألهم شلى كثيراً من وصف الطبيعة الجميل وكثيرا من المرارة والسخط والمناداة بجهاد الظلم ودحر الظالمين . وهى القصيدة التى استلهمها بعض شعرائنا ومنهم المازنى .

١٨٢٢ ألف قصيدة هيلاس (Hellas) وكان مع بيرون حينما قابلا البطل اليونانى المعاصر « مافرو كورداتو » (Mavro Cordato) والقصيدة تحية لليونان وبطلها هذا . وفيها أناشيد للجوقة تعبر عن الأمل فى مستقبل الإنسانية ، ممثلا فى أمله فى انتصار اليونان على الحكم التركى ، مما يبشر بثورة إنسانية شاملة تنبع من داخل النفس البشرية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والغنائية تصبغ كل القصيدة بصبغة طاغية ويتفوق فيها الشاعر فى عملية التجسيد النغمى .

كذلك ألف فى نفس العام قصيدة « ايبسيشيديون » (Epipsychidion) من وحى الكونتسة « فيفيانى » وكانت قد دخلت الدير احتجاجاً على قرار والدها بتزويجها ممن لا تحب . مما أثار فى شلى عاطفة حب لها عابرة ، لأنها تجسد موقفه الأسمى من الثورة على القيود والتقاليد . والقصيدة فى ستمائة بيت وهى دفاع صريح عن الحب الأفلاطونى ، كما يدافع فيها عن أن الحب يمكن ألا يلتزم بانسان واحد . ويعاب على القصيدة علو النبرة فى التعبير الذاتى والإسراف فى العاطفة مما أبعده عن الموضوعية والتجريد الشعرى المطلوب .

١٨٢٢ وهو عام وفاته ألف فيه قصيدة « انتصار الحياة »(The Triumph of Life)وفيها يبرز أن الخير ، ووسائل تحقيق هذا الخير لا يمكن أن يتصالحا أو يتوافقا .

* * *

وتشهد الأعوام ١٨١٩ – ١٨٢٢ وهى الأعوام التى قضاها كلها فى إيطاليا أهم أعماله النثرية . وهى مجموعة رسائل ومقالات تمتاز بأسلوبها الشعرى الذى يعده بعض النقاد من أروع ما كتب بالانجليزية[1] وكذلك كتب فى هذه الفترة أهم مقال له وأشهره (دفاع عن الشعر) (Defence of Poetry) وهو ما سنقف عنده فى الفصل الخاص بنظرية الشعر عند « شلى » التى أثرتْ بوضوح فى نظرية الشعر عند مدرسة التجديد أو الديوان فى مصر .

(جـ) الشاعر ونظرية الشعر :

بعد أن عرضنا لحياة شلى وذكرنا أهم آثاره نعرض لنظرية الشعر عنده . هناك خمسة مصادر أساسية لآراء شلى النقدية . وهذه المصادر الخمسة هى أشعاره ، ومقدمات قصائده الطويلة ، وبعض ملاحظاته عن الشعر التى وردت فى خطاباته ، وكتاباته النثرية ، ومقاله الطويل « دفاع عن الشعر » . ويعتبر دفاع شلى عن الشعر أنضج الوثائق التى تتضمن آراءه النقدية فقد كتبه قبل

---

(١) روزيتى دائرة المعارف البريطانية (Wilham M. Rosetti)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفاته بثمانية عشر شهراً . فهو لذلك يعكس الكثير من الآراء التى ضمنها كتاباته النثرية والشعرية . وكان المقال رداً على مقال نشره صديقه الأديب الروائى توماس لاف بيكوك (Peacoch) بعنوان « عصور الشعر الأربعة » . ولفهم نظرية شلى فى سيكولوجية الخلق الفنى ، وهو جوهر دفاعه ، سنبدأ أولا بتحليل مقال بيكوك لفهم وجهة نظره فى تطور الشعر من الناحية التاريخية ونظرته إلى الشعر فى عصره من حيث أنه فن فى حد ذاته .

عصور الشعر الأربعة عند بيكوك :

يبدأ بيكوك مقاله بقوله إن الشعر كالعالم ، يمكن أن يقال عنه أنه مر بأربعة عصور فى تطوره . إن عصر الشعر الأول هو عصر الحديد والثانى عصر الذهب ، والثالث عصر الفضة ، والرابع عصر النحاس . ويرى بيكوك أن الشعر الكلاسى والشعر الحديث قد مرا بهذا التطور التاريخى .

والعصر الحديدى هو عصر المجتمعات البدائية ، عصر مدح فيه الشعراء ملوكهم وسجلوا أمجادهم ، فالمديح عند بيكوك هو أصل الشعر ، وتجارة المديح تجارة رائجة فى المجتمعات البدائية . يقول :

> « هذا هو أصل الشعر . وهو كسائر ألوان التجارة يزدهر إبان تصاعد الطلب على السلعة ويزداد ازدهاره بمقدار اتساع السوق التى تطلبه . وعلى ذلك فالشعر فى أساسه مدائح[1] . »

وعصر الشعر الكلاسى الأول سبق اختراع الكتابة . وكان شعراؤه هم مؤرخى عصرهم ومنبع معارفه أيا كان نوعها ، وكان أهل هذه المجتمعات يعتبرون شعراءهم ملهمين نظراً لمعرفتهم بتاريخ الآلهة والإلاهات والحوريات والجن والشياطين . وهم ، من وجهة نظر مجتمعاتهم ، ليسوا مؤرخين أو فقهاء دين فحسب ، وإنما هم أيضاً مشرّعو القانون وحماة الأخلاق .

---

(١) بيكوك «عصور الشعر الأربعة» سنة ١٨٢٠ ص ٤ (والترجمة للباحثة) .

This is the origin of poetry, which, like all other trades, takes its rise in the demand for the commodity, and flourishes in proportion to the extent of the market Poetry is thus in its origin panegyrical

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم وجد العصر الذهبي مادته فى العصر الحديدى حيث إن العصر الذهبى للشعر بدأ عندما أصبح الشعر استعاديا (Retrospective) أى متسما بالتأمل فى الأحداث الماضية . وبذلك ارتبط بظهور معالم الحكم المدنى . هو عصر قوى فيه دور المؤسسات الاجتماعية ، واهتم الناس فيه بعالم الحقيقة أكثر من اهتمامهم بعالم الآلهة والجن والشياطين . وتحول الشعراء من مديح الزعماء الأحياء إلى مديح أسلافهم الذين أسسوا هذه المجتمعات النامية ؛ فازدهر الشعر القومى التقليدى . واحتفظ الشعر فى مجال الفنون من رسم ونحت وموسيقى بالقيادة الفكرية فهو قمة الفكر لا ينازعه التاريخ أو الفلسفة أو العلوم الأخرى . إنه عصر « هوميروس » ، عصر وصل فيه الشعر إلى كمال ما بعده كمال . ولذا نشدت العبقرية أشكالا أدبية جديدة لمعالجة نفس الموضوعات . فنشأ الشعر الغنائى والشعر التراجيدى . وسرعان ما أصبحت هذه الأشكال الأدبية مألوفة فاستنفذت وظهرت أشكال أدبية جديدة فى مجالات أدبية جديدة تنافسها فازداد نجاحها ، فبتقدم الفكر والمدنية أصبحت الحقائق أكثر تشويقا من الخيال ، وبدأ الاهتمام بنواح فكرية جديدة استحوذت على قدر من اهتمام الناس بالشعر .

ثم بدأ عصر الشعر الفضى ، وهو شعر الحياة المتمدينة ، وفى رأى بيكوك ، هناك نوعان من الشعر فى العصر الفضى : الشعر المحاكى (Imitative)والشعر المبتكر (Original) واعتمد الشعر المحاكى على إعادة صب شعر العصر الذهبى فى قالب شديد التنميق . ورائد هذا الشعر فى رأى بيكوك هو فيرجيل . أما الشعر المبتكر فهو أساسا إما شعر هزلى أو تعليمى أو هجائى (ساخر) . ويتميز شعر العصر الفضى بانتقاء الألفاظ بكل حرص وبانسجام التعبير . ويرى بيكوك أن حالة الشعر هذه إن هى إلا خطوة نحو فنائه . فاللغة المجازية بما فيها من زخرف هى أفضل وسيلة للتعبير عن الاحساس والعاطفة بينما تعتبر أبسط الجمل وأبعدها عن الزخرف أفضل وسيلة للتعبير عن العقل والفهم . وهو بذلك يرى أن الفكر المحض والحقيقة الهادفة تبدو هزلية إذا ما نظمت ، وبهذا انسلخ عالم الفكر من الشعر كما انسلخ من قبله عالم الحقائق . لقد حاكى شعراء العصر الفضى شعراء العصر الذهبى بما لم يعد ممكنا الاستمرار فيه دون ملل . واستنفذوا مجال الشعر الخلقى (Ethical) والتعليمى المحدود . وبذلك أصبح لزاما على الشاعر إما أن يتوقف عن النظم أو يطرق مجالات جديدة .

ثم تلا ذلك عصر الشعر النحاسى ، وهو عصر رفض شعر العصر الفضى بصقله ومعرفته ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فاتخذ بذلك خطوة تراجعية نحو بربرية عصر الشعر الحديدى بتقاليده البالية ، مدعياً أنها عودة إلى الطبيعة وإحياء للعصر الذهبى ، فظهر شعر يمتاز بالإطناب (Verbosity) مما قاد إلى تفكك الأسلوب الشعرى وينتمى لهذا العصر كل الشعراء الذين ذاع صيتهم زمن انهيار الإمبراطورية الرومانية .

عصور الشعر الحديث الأربعة عند بيكوك :

تلت مرحلة الشعر الكلاسى فترة العصور المظلمة فى أوربا ، عصر البربرية الدينية . ولقد كان لاكتساب دول أوربا كيانات سياسية جديدة ومستقلة أثره البالغ فى خلق روح المغامرة فى نفوس الناس ، فبدأ عصر الفروسية وتأليه المرأة . إنه عصر تغنى فيه الشعراء بأبطال الفروسية وبالحب . وهذا هو العصر الحديدى للشعر الحديث . أى عصر أغانى التروبادوريين[1] .

وجاء بعد ذلك العصر الذهبى للشعر ، عصر النهضة الذى انتشر فيه أدب الرومان والاغريق ، عصر مركب من كثير من الخواص من كل العصور ومن كل الأمم فى صورة واحدة ، عصر أتاح للشاعر مجالاً خصباً . إنه عصر شكسبير ، عصر التحرر الأدبى .

ويلى ذلك العصر الفضى للشعر الحديث ، عصر دريدن وبوب وهو ينتهى بجولد سميث وكولنز وجراى . ويرى بيكوك أن دريدن وبوب بلغا الكمال فى نظم الشعر ، وهو يعتبرهما حجة فى فنهما .

وسرعان ما اهتز عرش شعراء العصر الفضى ، ويعزو بيكوك هذا إلى أن معاصرى جراى وكولنز كانوا من المفكرين الذين يتسمون بالعمق الفكرى الشديد ، ومنهم هيوم بمبدئه الشاك (Scepticism) وجيبون بسخريته الهادئة ، وروسو بألغازه المحيرة ، وفولتير بسخريته اللاذعة .

لقد بدأ عصر التساؤل وعصر الفكر وأصبح لزاماً على الشعراء أن يقدموا الدليل على أنهم يعلمون شيئا مما يدعون أنهم يتحدثون عنه ، فاتجه الشعراء إلى ما أسموه جمال الطبيعة الرائع ، فظهر مؤسسو العصر النحاسى للشعر الحديث ، شعراء البحيرة (Lake Poets) وهم وردز ورث وكولبردج وسذى ، ورغم إقرار بيكوك بأن هؤلاء الشعراء قدموا للعالم قدراً من الانطباعات الشعرية الرائعة ، ونماذج حية للفضيلة ، وأنهم نظموا الشعر على أساس جديد ، لكنه يعيب

---

(١) شعراء غنائيون عرفوا فى فرنسا وايطاليا من القرن الحادى عشر الى القرن الثالث عشر.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عليهم أنهم قد ضحوا بالعقل والفكر من أجل وهم كبير جعلهم يصورون بخيالهم الجامح الأرض التى يعيشون عليها على أنها وطن جميل ساحر Fairy land فنشروا التصوف والأحلام اللا عقلانية ، وتبعهم فى ذلك آخرون فبدأ العصر النحاسى للشعر الحديث . وتبلغ سخرية بيكوك من شعراء عصره مداها فيقول :

بينما يعمل المؤرخون والفلاسفة على تطوير المعرفة البشرية وإثرائها بسرعة متزايدة ، يتمرغ الشاعر فى وحل الجهالة الماضية وينقب فى رماد رفات المتوحشين ليصنع حلى رخيصة ولعبا تخشخش لأطفال العصر الكبار[1] .

وينهى بيكوك مقاله بأن الشاعر إنسان يعيش فى عالم الماضى وأن أفكاره وآراءه ومشاعره لا تناسب المجتمع المتمدين الذى يعيش فيه . ان الهدوء العقلى الفلسفى يستعرض ما حوله بعين فاحصة ويزود البشرية بأفكار بناءة ومعرفة مفيدة تطور الحياة البشرية ، أما الشعر بما فيه من عاطفة غير متزنة وأنين وانتحاب فإنه لا يصنع الفلاسفة ، ولا الحكام ولا أى فرد عقلانى ذى نفع فى أى درب من دروب الحياة . إن الشاعر فى أى مجتمع متمدين مضيع لوقته وسارق لوقت الآخرين . وحجة بيكوك فى ذلك أن هناك من الأشعار الجيدة التى كتبت فى الماضى ما يكفى ويزيد لذلك الحيز الزمنى الوجيز الذى يجب على أى مواطن يعيش فى مجتمع متمدين أن يعطيه لمتعة قراءة الشعر . أشعار كُتبتْ فى أوقات شعرية وَتفُوقُ من كل النواحى القصائد المصطنعة التى تكتب فى عصر غير شعرى بقلم جماعة من الشعراء أو الزاهدين . وبيكوك بذلك يؤكد أن تقدم العلوم والفنون المفيدة وتطور المعرفة السياسية والخلقية سيؤدى حتماً إلى تضاؤل جمهور الشعر . ان القوة الفكرية للإنسان قد اتجهت نحو قنوات أفضل . إنه عصر الرياضيين والفلكيين والكيمائيين والخلقيين والميتافيزيقيين والمؤرخين والسياسيين وعلماء الاقتصاد السياسى .

---

(١) بيكوك سنة ١٨٢٠ ص ١٦ (والترجمة للباحثة) .

While the historians and philosphers are advancing in, and accelerating the progress of knowledge, the poet is wallowing in the rubbish of departed ignorance, and raking up the ashes of dead savages to find gewgaws and rattles for the grown up babies of the age.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دفاع شلى عن الشعر[1] :

يعرف شلى الشعر بأنه التعبير عن الخيال ، وقد نشأ مع نشأة الإنسان . وحيث إن الشعراء يستخدمون لغة مجازية فهم أقدر من غيرهم على تحديد علاقات الأشياء بعضها بالبعض وتصويرها فتصبح سهلة الفهم . وهم باستخدامهم لغة مجازية بما فيها من تشبيهات وصور بلاغية يسهمون فى إحياء اللغة ، حيث إنهم يجددون الارتباطات الفكرية الناشئة من استخدام اللغة المجازية ويجددون هذه الارتباطات .

والشعراء هم مؤلفو اللغة والموسيقى والرقص والعمارة والنحت والرسم ؛ بل هم علاوة على ذلك مؤسسو المجتمعات المدنية ومبتكرو فنون الحياة . والشاعر عنده يجمع فى ذاته صفة المشرع وصفة النبى ويوحد بينهما ، هو يتأمل الحاضر بدقة فيكشف القوانين التى تحكم الأشياء الحالية وتنظمها ، ويستشف المستقبل على ضوء الحاضر :

أما الشعر فإن شلى يعرّفه بمعناه الأكثر تحديداً بأنه تعبير عن التنسيقات اللغوية ، وخاصة اللغة الموزونة(Metrical languague) التى هى وليدة الخيال . وحيث إن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة ينتج عنها تركيبات أكثر تنوعا ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة ، فهى أكثر مرونة كوسيلة تعبير من وسائل التعبير فى الفنون الأخرى . اللغة إذن هى أفضل وسيلة للتعبير وهذا يفسر لماذا لم تفق شهرة كبار النحاتين والرسامين ومؤلفى الموسيقى شهرة الشعراء ؛ رغم أن الملكات الذاتية لعباقرة هذه الفنون لا تقل بحال عن ملكات من استخدموا اللغة للتعبير عن أفكارهم وهذا هو سر تفوق الشعراء على غيرهم من رجال الفن .

ولما كان الشعر أكثر تعبيرات الخيال ألفة وكمالا . فان شلى يتطرق إلى موضوع النثر والنظم وهو لا يقر التقسيم المتداول الذى يجعل الكلام نثراً (Prose)ونظماً(Verse).وهو بذلك يعتبر أن التمييز

---

(١) نشرت مارى شلى «دفاع شلى عن الشعر» لأول مرة عام ١٨٤٠ فى «مقالات وخطابات من الخارج وتراجم ومقتطفات» .

(Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments).

ثم نشرته للمرة الثانية عام ١٨٤٥ بعد تصحيح بضعة أخطاء مطبعية . ولقد أعيد نشر هذه الوثيقة النقدية الهامة عدة مرات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر طبعة نشرها ألبرت كوك (Albert S Cook)فى بوسطن سنة ١٨٩٠ وكذلك طبعة اتش ، اف ، بى ، بريت سميث(H.F.B Brett Smith) فى اكسفورد عام ١٩٢١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بين الشعراء وكتاب النثر خطأ فادح . ولا ننسى أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر (Apologie for Poetrie)(١٥٩٥) أكد أن النظم ما هو إلا زخرف للشعر وليس سبباً له . ذلك أن كثيرا من عمالقة الشعر لم ينظموا شعرهم ولا يستحقون أن يلقبوا بالشعراء . كذلك ذهب وردز ورث (١٧٩٩) فأكد فى مقدمة قصائده القصصية الغنائية أن هذا التمييز بالتضاد (Contradistinction) بين الشعر والنثر قد أدى إلى كثير من الارتباك والفوضى فى النقد الأدبى ، ونادى بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس فلسفى لا على أساس شكلى .

والشعر عند شلى يتميز بتناغم وتناسق ، وهذا التناغم لا يقل أهمية عن الألفاظ التى يستخدمها الشاعر لاحداث أثر فى نفس القارئ . ومن هنا يقول شلى إن ترجمة الشعر تفقده قدراً كبيراً من جماله . وهو يذهب إلى أبعد من هذا فيقول أن مراعاة هذا التناغم (Harmony) فى لغة ذوى العقول الشعرية هى التى أوجدت الوزن (Metre) فى الشعر أو نظاماً معينا للأشكال التقليدية للتناغم اللغوى . ويستطرد ليقول أنه ليس لزاماً على الشاعر أن يخضع شعره لهذا الشكل التقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقلبه النابض . ورغم إقراره بأن استخدام الأوزان الشعرية ملائم وشائع فى بعض الحالات ، لكنه يرى أنه يجب على كل شاعر عظيم أن يبتدع جديداً ويضيف مبتكراً إلى نماذج من سبقوه فيما يتعلق بالكيان الصحيح لطريقته الخاصة فى النظم .

وطبقا لهذا المفهوم للشعر ، يقول شلى إن أفلاطون كان شاعراً من حيث إن صدق مجازاته ورونقها ، وتناغم لغته من أقوى ما يستطيع العقل أن يدركه . لقد طرح أفلاطون جانباً أوزان الملحمة والشعر الغنائى والمسرحى لأنه كان يحاول أن يخلق انسجاماً فى الأفكار مجرداً من الشكل والأحداث . وكانت فقرات كلامه تتسم بإيقاع تناغمى (Cadence). وكذلك كان بيكون شاعراً إذ كانت لغته ذات إيقاع عذب يرضى العواطف مثلما كانت حكمة فلسفته الرائعة تشبع العقول . كذلك يعتبر شلى كل ثوار الثورات الفكرية شعراء لأن فقرات حديثهم وكتاباتهم كانت تتسم بالتناسق والإيقاع وهى بذلك تحوى عناصر النظم الشعرى .

وإذا كانت القصة تتصف بالجزئية من حيث إنها تنتمى إلى فترة زمنية محددة وترابط معين من الأحداث يستحيل تكراره مرة أخرى ، فالقصيدة الشعرية صورة للحياة فى حقيقتها الأبدية . وهى بذلك ذات صبغة عالمية شاملة . وشلى بذلك يعكس آراء أرسطو الذى قال إن الشعر هو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أكثر أنواع الكتابة فلسفة ، من حيث إن جوهر اهتمامه هو الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو المحلية .

أثر الشعر فى المجتمع عند شلى :

الشعر عند شلى مقترن باللذة والحكمة . لقد ملأت أشعار هوميروس ومعاصريه قلب اليونان الفتية بالبهجة والسعادة . وجسد هوميروس فكرة عصره عن الكمال فى أمثل صوره فى شخصيات آدمية ، ولذا أيقظت أشعاره فى نفوس مستمعيه رغبة صادقة فى أن يصبحوا مثل أخيل (Achilles) أو هكتور(Hector) أو أوليس (Ulysses) ، كما عالج فى أشعاره الخالدة فضائل كثيرة ، فأرهف بذلك مشاعر قرائه وخلق فى نفوسهم رغبة صادقة فى اكتساب هذه الفضائل .

والشعر عند شلى له أثر خلقى كبير ، فهو يسمو بأخلاق الناس ، ولكنه يختلف عن علم الأخلاق فى الكيفية التى يحدث بها أثره الخلقى . فبينما يقدم علم الأخلاق نماذج للسلوك الأخلاق ، يخلق الشعر فى نفوس الناس رغبة فى اكتساب هذا السلوك بتصويره للسمو الأخلاق بكل عناصره المثالية الجميلة . وهذا هو ما فعله شلى فى « بروميثيوس طليقا » . إن بروميثيوس كما يصفه شلى فى تصديره لهذه المسرحية الغنائية هو :

> قمة فى كماله الخلقى والفكرى ، تدفعه أنقى الدوافع وأصدقها نحو أفضل الغايات وأنبلها[1] .

والحب عند شلى هو سر الأخلاق الأكبر ، كما أن الخيال هو أداة الأخلاق الكبرى . الشعر إذن يدعم الأخلاق بدعمه الخيال . ومن هذا المنطلق يرى شلى أن الشاعر يكون مخطئا إذا جسد تصوراته للخير والشر فى أعماله الشعرية ، حيث إن مثل هذه التصورات عادة ما تكون تصورات زمانه ومكانه وتصورات الشاعر يجب أن تكون غير متصلة بزمان أو مكان .

---

(١) شلى تصدير « بروميثيوس طليقا » ، الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ ص ٢٠٥ . (والترجمة للباحثة) .

.... the type of the highest perfection
of moral and intellectual nature, impelled by
the purest and truest motives to the best
and noblest ends

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى معرض حديثه عن علاقة الشعر بالأخلاق ، يتناول شلى ظهور المسرحية فى أثينا بعد فترة من زمن هوميروس وشعراء الملاحم ، وهو يلحظ ويسجل أن الفن المسرحى فى أثينا أو غيرها وحيثما ازدهر واقترب من الكمال كان يتعايش مع السمو الخلقى والفكرى لذلك العصر. وهو يرى أن المسرحية بكونها الشكل الأدبى الذى يجمع من وسائل التعبير الشعرى أكثر من أى شكل أدبى آخر ، يظهر فيها الارتباط الوثيق بين الشعر والخير الاجتماعى أكثر مما يظهر فى أى شكل أدبى آخر . وهو بذلك يجد أن فساد المسرح فى أمة ازدهر فيها من قبل دليل على فساد أخلاق هذه الأمة وخمود الطاقات الاجتماعية بين أفرادها . وللشعر دور هام فى حياة المجتمعات فى الأزمنة الفاسدة . فعندما يقترب الفساد الاجتماعى من مجتمع فإن الشعر يخاطب ملكات الإنسان الخلاقة ويؤثر فيها ، فهى آخر ما يقضى عليه الفساد . الشعر إذن مصدر كل جميل وحق يمكن تواجده فى أزمنة الفساد الاجتماعى . فالشعر يجدد نفسه وبذلك يجدد حياة المجتمع : يقول فى مقاله دفاع عن الشعر :

« إنها الملكة التى تحوى فى آن واحد بذور نموها وبذور نمو المجتمع »[1] .

الشعر إذن لن يموت أبدا إذ أنه حلقة متصلة . وإن كل ماكتبه الشعراء على مر السنين إن هو إلا أجزاء تلك القصيدة الطويلة التى يكتبها الشعراء فى تعاون فكرى منذ بدء الخليقة .

ويرتبط أثر الشعر فى المجتمع بإنجازات عالقة الشعر ويتخذ من التاريخ سنداً له . ألم تكشف أشعار برّارك ينابيع البهجة الكامنة فى لوعة الحب ، فأسهم بذلك فى تهذيب عقول البشر والسمو بها فصاروا أوفر حكمة وأكثر رقة ؟ ألم يتغنَّ أريوستو (Ariosto) وتاسو (Tasso) وشكسبير وسبنسر وكالديرون (Calderon) وروسو وغيرهم من العالقة بسيطرة الحب فخلقوا بذلك فهماً حقيقياً لتلك العلاقة التى تربط الجنسين والتى أساسها المساواة بينهما ؟ ألم ينقد دانتى التعسف البابوى فكان بذلك أول مصلح دينى ؟

وبصدد تعريف كلمة « نفع » (Utility) [2] يقول شلى « إن اللذة والخير بمعنى عام هما

---

(١) شلى دفاع عن الشعر ، الناشر حوردان – ١٩٦٥ ص ١٥ (والترجمة للباحثة) .

It is the faculty which contains
within itself the seeds at once
of its own and of social renovation.

(٢) ادعى بيكوك أن الشعر عديم النفع وان ممارسة المنطق أكثر فائدة من ممارسة الخيال .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالنسبة لأى مخلوق يتسم بالإدراك والذكاء مدار بحثه وغاية قبوله ، واللذة نوعان : لذة دائمة وعالمية ومستمرة وأخرى عابرة ذات طبيعة خاصة[١] ، وهو يرى أن المفيد حقاً هو مايقوى الشاعرية ويظهرها ويوسع مجال الخيال ويضفى روحاً على الحس . وهو يقصد بذلك أن الملكات السفلى عند الإنسان يجب أن تخضع لسيطرة الملكات العليا بحيث لاتكسر مبادىء الخيال فيحدث مثلما حدث فى إنجلترا إذ ازداد الأثرياء ثراء وازداد الفقراء فقراً نتيجة التطرف فى استخدام الملكة الحاسبة (Calculating Faculty) دون إخضاعها لمبادىء الخيال الأساسية . والشعر بتنميته هذه الملكة يدعم كيان المجتمع .

النفع الحقيقى عند شلى هو إحداث اللذة وضمان تحقيق سبل إيجادها ، والشعراء ومن حباهم الله بطبيعة شعرية هم الذين ينتجون اللذة فى أسمى معانيها ويحافظون عليها . ويتساءل شلى ماذا كان يمكن أن يكون حال العالم لو أن دانتى وبترارك وتشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم لم يؤلفوا روائعهم الأدبية ؟ ولو أن رفائيل ومايكل أنجلو لم يوجدا على هذه البسيطة ؟ ولو أن الآداب اليونانية لم تبحث وتدرس ؟ ولو أن الآثار الخالدة من النحت القديم لم تصل إلى الأجيال المتعاقبة من البشرية ؟ ولو أن شعر ديانة العالم القديم اندثر ؟ يرى شلى أنه كان من المستحيل للعقل البشرى أن يستوعب أبسط العلوم . فالخيال هو ملكة الابتكار والخلق . إن تنمية العلوم تنمية خالية من أثر الملكة الشاعرية قد وسعت من حدود سلطان الإنسان على العالم الخارجى بقدر ما حدت من سلطانه على العالم الداخلى ، وكانت نتيجة ذلك أن ظل الإنسان نفسه عبداً بعد أن تمكن من استعباد العناصر الأولية للطبيعة . إن بؤس البشرية يرجع إلى أن معدل تنمية الفنون الآلية قد فاق معدل تنمية الملكة الخلاقة التى هى أساس المعرفة كلها ، وإلا فما السبب الذى جعل هذه المخترعات تزيد من بؤس البشرية بدلاً من أن تخفف عنها ؟

سيكولوجية الخلق الفنى عند شلى :

الشعر عند شلى يختلف عن الاستدلال والتعقل (Reason) فهذه عملية إرادية ، أما نظم الشعر فلا يخضع للإرادة ، فالإنسان لايستطيع أن يقول إنى سأنظم شعرا ؛ ولا يستطيع أعظم الشعراء

---

(١) يرى شلى ان بيكوك قد استخدم كلمة نفع بمعناها الضيق أى بمعنى اشباع احتياجات الطبيعة البشرية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أن يدعى هذا الادعاء . ومن المعلوم أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر اعتبر الشعر موهبة إلهية وليس مهارة بشرية وقد سبقها فى ذلك أفلاطون .

والعقل أثناء عملية الخلق الفنى يكون مثل جمرة « تخمد » تدريجيا ، إلا أن هناك تأثيراً خفيا يجعلها تتوهج من آن إلى آخر ، ويرى شلى أن إدراك الشاعر الواعى لايستطيع التنبؤ بحلول هذه القوى أو رحيلها . ويذهب شلى إلى حد القول بأنه لو كان من الممكن أن يدوم هذا التأثير بكل قوته الأصلية لفاقت عظمة النتائج المترتبة عليه حدود مايمكن أن نتنبأ به . يقول شلى :

« وعندما يبدأ الشاعر فى نظم قصيدته تبدأ حدة الإلهام فى الاضمحلال . إن أعظم شعر عرفته البشرية إن هو إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى .[1]

وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا عما إذا كانوا مخطئين فى تأكيدهم أن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراسة . فهو يرى أن أعظم مايفعله الشاعر هو أن يستغل فترات توهج الوحى ليربط بين أجزاء قصيدته . وهو يسخر من أولئك الذين يدعون أن هناك ستة وخمسين قراءة للبيت الأول من « أورلاندو مجنوناً » (Orlando Furioso) ويقول شلى أن هذه الغريزة وهذا الحدس (Intuition) للملكة الشاعرية يمكن ملاحظتها بطريقة أوضح فى الفنون التشكيلية والتصويرية . إن أى تمثال رائع أو لوحة رائعة تنمو تحت سلطان الفنان مثلما ينمو الجنين فى رحم أمه . إن العقل الذى يحرك اليد خلال عملية تشكيل التمثال أو الصورة لايستطيع أن يفسر لنفسه أصل هذه العملية أو تناميها أو وسائلها .

الشعر إذن هو سجل للحظة سعيدة لايسجلها سوى من يتمتعون بأرقّ حاسية وأوسع خيال . إنها لحظات تتراءى أمام الشاعر على غير تنبؤ منه . وتغادره على غير إرادة منه -

---

(١) شلى / « دفاع عن الشعر » الناشر جوردان سنة ١٩٦٥ ص ٧١ . (والترجمة للباحثة) .

When composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conception of the poet.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(Arising unforseen and departing unbidden) إنها لحظات تحل فيها على طبيعة الشاعر طبيعة أكثر ألوهية فيمتزجان معاً لحظات يسمو فيها الشاعر بروحه فيرى ألوان العالم السماوى تمر أمامه بسرعة خاطفة . إن الشعراء يقدمون للبشرية تلك الرؤى المقدسة فيسجلون حلول الروح الالهية فى البشر.

رأى النقاد فى دفاع شلى عن الشعر :

يعتبر دفاع شلى عن الشعر وثيقة من وثائق ثلاثٍ هامة تشرح النظرية الرومانسية فى الشعر[١] . ورغم أن دفاع شلى يتضمن القليل من نظريات معاصرين كوردزورث وكوليردج . غير أنه يعكس الكثير مما كتبه الكلاسيون القدامى فى الشعر أمثال ارسطو[٢] وهوراس[٣] وأفلاطون على وجه الخصوص لشدة تأثر شلى بفلسفته . ومن المعروف عن شلى أنه كان قارئا نهما ، قرأ أعمال هوميروس عدة مرات . وقرأ بعض مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس ، كما قرأ للمؤرخ بلوتارك . وفى عام ١٨١٨ ترجم شلى لأفلاطون حواره الشهير «الندوة» (The Symposium) . وقد استخدم شلى آراء أفلاطون الواردة فى محاوراته الشهيرة ليفند آراء بيكوك وآراء أفلاطون التى وردت فى « الجمهورية » . وهناك اتفاق عام بين النقاد على أن أفلاطونية شلى قد بدت جلية فى دفاعه ، وأن بصيرة شلى الصوفية فى طبيعة الشعر الالهى تعكس تأثره العميق بأفلاطون . ولقد آمن شلى أنه لكى يصبح الفرد شاعراً عليه أولا أن يفهم طبيعة الخير .

ومن الواضح أن هدف شلى هو الدفاع عن الشعر بوجه عام وليس عن مذهب شعرى معين . يؤكد الناقد جوردان (Jordan) أن دفاع شلى يختلف اختلافاً بيناً عما جاء عند وردزورث فى مقدمة قصائده القصصية الغنائية وما قاله كوليردج فى (السيرة الأدبية) : إذ لم يتناول بالتحليل أموراً هامة كدور العروض وشخصية الأسلوب الشعرى .

ويلحظ الناقد برادلى (Bradley) أن الشعر الذى يدافع عنه شلى هو كل ما ينتجه الخيال

---

(١) الوثيقة الثانية هى مقدمة وردز ورث لقصائده الغنائية ، والوثيقة الثالثة هى «السيرة الأدبية» لكوليردج .

(٢) فى كتابه (Poetica)

(٣) فى كتابه (Ars Poetica)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخلاّق عند الفنان ، وهو بذلك يشمل الأدب نثراً كان أم شعراً. ويشمل كل الفنون الجميلة بل كل ما يخلقه الفنان فى بحثه عن الكمال .

ويرى برادلى أن نظرية شلى فى الشعر هى أن الشعر يصور ما هو مثالى رغم أن طريقته فى تقديم المثالية هى طريقة مباشرة أحياناً وغير مباشرة أحياناً أخرى ، لكنه يستطرد فيقول إنه يبدو أن شلى يفضل المعالجة المباشرة للكمال المثالى . ويستند برادلى فى رأيه هذا إلى رأى شلى فى مسرحيته التراجيدية « تشنسى » ، إذ اعتبرها أقل قيمة من أعماله الأخرى . وكذلك إلى عدم رضاء شلى عن الفن الكوميدى . كذلك يرى برادلى أن موقف شلى من الشعر التراجيدى والبطولى الذى يصور نواحى بعيدة عن الكمال موقف فيه تردد . ألم يعتبر شلى « بروميثيوس » شخصية أكثر شاعرية من شيطان ملتون لخلوه من العيوب التى تشوب شخصية الشيطان فى « الفردوس المفقود » (Paradise Lost) . ويرى ان اتجاه شلى إلى تجريد المثالية وتطلعه إليها هو الذى جعل شعره خالداً .

كذلك يرى برادلى أن شعر شلى يجعلنا نرى بوضوح بعض معتقداته فى الأخلاق . وذلك على الرغم من قوله فى دفاعه عن الشعر بأنه يبغض الشعر التعليمى ، وأن الشاعر لايجب أن يعبر عن مفهومه للخير والشر أو يجعل من شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى ، وهو لايرى أى تناقض بين أقواله وممارسته الشعرية . إن ماكان شلى يبغضه هو أن يجعل الشاعر من شعره وسيلة إملاء درس خلقى أو وسيلة نشر معتقدات خلقية مرتبطة بعصر الشاعر ، وهذا عند شلى يختلف كلية عن إنتاج أثر خلقى فى نفس القارئ .

الأسلوب الشعرى عند شلى :

سبق أن سجلنا ماقاله الناقد جوردان من أن دفاع شلى لم يتناول أموراً فنية مثل دور العروض (Metrics) وشخصية الأسلوب الشعرى (Poetic diction) . إلا أن شلى قد اتخذ موقفاً من الأسلوب الشعرى فى مقدمته لمسرحيته التراجيدية « تشنسى » (The Cenci) كموقف كوليردج من الأسلوب الشعرى فى « السيرة الأدبية » :

وفى هذا الصدد فإنى أتفق تماما مع هؤلاء النقاد المحدثين الذين يؤكدون أن استخدام لغة الناس العامة فى الشعر يخلق فى نفوس القراء ، مشاركة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وجدانية حقيقية . وعلى الشاعر أن يستخدم لغة المجتمع العامة وليس لغة أى فئة اجتماعية معينة ينتمى هو إليها .[١]

وفيما يتعلق برأى شلى فى اللغة المنظومة[٢] واللغة العروضية يتساءل برادلى عما إذا كان شلى يعتقد حقيقة أن موازين الشعر العروضية ليست ذات أثر فى لغة الشعر . وهو يرى أن شلى لم يطور مفهومه عن اللغة الشعرية بدرجة كافية إذ لم يناقش الأسلوب الشعرى بطريقة تفصيلية يقول برادلى :

ليست لدينا أية دلالة على أن شلى كان من هواة دراسة آثار العروض أو علاقات المقاطع الصوتية مثلما كان كوليردج وكيتس[٣] .

ويرى برادلى أن سبب هذا هو مفهوم شلى للدور الإلهام فى عملية الخلق الفنى .

الإلهام والخلق الفنى عند شلى :

أكد شلى فى دفاعه عن الشعر أن الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى يخضع لتأثير قوة لاسيطرة له عليها ، وهو بذلك يعطى صور الكمال فى أمثل صوره . بل هو يقول إن عقل الشاعر لايكون هذه

---

(١) شلى ، تصدير «تشنجى» ، الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ ص ٢٧٨ (والترجمة للباحثة)

In this respect, I entirely agree with those modern critics who assert that in order to move men to true sympathy we must use the the real language of men in general and not that of any particular class to whose society the writer happens to belong .

(٢) اعتقد شلى أن ترجمة الشعر أمر خاطئ حيث أن الترجمة تنقل المعنى ولا تنقل التناغم الموجود فى القصيدة . ويرى برادلى ان هذا رأى غريب ولاسيما من مترجم «الندوة» لافلاطون وخطبة أجاثون الطويلة فى «الوليمة» .

(٣) برادلى ، محاضرات اكسفورد عن الشعر سنة ١٩٠٩ ص ١٥٩ (والترجمة للباحثة)

.. we have no evidence that, like Coleridge and Keats, he was a curious student of metrical effects or the relations of vowel-sounds.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصور ، وذلك لأنها هى التى تكوّن نفسها فى عقل الشاعر . ويرى برادلى – كغيره من النقاد – أن اعتقاد شلى هذا إنما هو تأكيد لاهتمامه واعتقاده بمبدأ الإلهام ، ويستند فى ذلك إلى قول شلى بأن عملية الخلق الفنى تعود فى أصلها إلى لحظات مقدسة كما أسلفنا . ويعتبر برادلى أن ما قاله شلى فى الإلهام يعكس حتما بدرجة ماخبرته الخاصة . ألم يؤكد شلى أن أى قصيدة مهما بلغت درجة إلهامها إن هى إلا ظل ضئيل لإدراك الشاعر الأصلى ؟ ألم يقل شلى إن الشاعر حينما يبدأ كتابة القصيدة يكون الإلهام قد بدأ يفقد حدته وهذا لايعنى أن الإلهام يتبدد نهائيا ؟ ألم يناشد كبار شعراء عصره أن يراجعوا أنفسهم فى تأكيدهم أن أجمل القصائد الشعرية هى نتاج الجهد والدراسة ؟

يرى برادلى أن ما قاله شلى فى موضوع الإلهام به قدر من التهويل ، ويرجع هذا إلى الموقف المعادى الذى اتخذه من التفكير التعقلى المحض(Cold reason)والقصد المتعمد(Calculation). ويرى برادلى أن شلى قد تناسى حقيقة هامة . وهى أن الشاعر عندما يصحح ويعيد تشكيل قصيدته يصير قادراً على إحياء قوة الدافع الأصلى إلى درجة ما . ويستطرد برادلى فيقول إننا نعلم من شلى نفسه أن أعظم أشعاره قد كلفته جهداً عظيماً . كما أن هناك قراءات مختلفة فى مخطوطاته التى خلفها وراءه . إلا أن برادلى يقر أن ما يقوله شلى فى دفاعه يمثل إلى حد كبير طريقته فى كتابة الشعر . كان شلى يترك العنان لافكاره وهى تتدفق دون أن يتمهل ليكمل بيتاً غير منسجم ، أو ليبحث عن كلمة لم تواته فى لحظتها . ويتفق برادلى مع ماقاله كيتس من أنه كان من الممكن لشلى أن يكون فناناً بدرجة أكبر مما ظهر عليها .

مفهوم الخيال عند شلى :

هناك اتفاق عام بين النقاد على أن ربط شلى بين الشعر والخيال هو جوهر دفاعه عن الشعر . ولذا اعتبر الناقد « جراهام هاف » دفاع شلى أعظم وثيقة كتبت عن النظرية الرومانسية فى الشعر . وهو يعتبر أن مفهوم شلى للخيال ووظيفته مأخوذ من نظرية كوليردج فى الخيال كما عبر عنها فى « السيرة الأدبية » . يقول هاف :

إنه يبدأ بتقرير حقيقة يحاول كوليردج أن يبرهن عليها وهى أن قوة الخيال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قادرة على أن تدرك على نحو ما الحقيقة الأساسية . فى مباشرة يصعب على الملكات المنطقية الأخرى أن تصل إليها[١] .

وحيث أن الشعر هو التعبير عن الخيال ، فهو أيضا المدخل إلى هذا النوع من المعرفة التخيلية ، وهو المدخل إلى الأخلاق . فلكى يكون الإنسان خيِّرا عليه أن يمارس الخيال بدرجة عالية من الحدة والشمول ، ألم يقل شلى إن الخيال هو أداة الخير الخلقى الكبرى ؟ وأن الشعر يدعم الخيال وهو بذلك يدعم الخير الخلقى ؟

أما برادلى فإنه يرى أن عرض شلى لمفهومه عن الخيال ليس واضحاً تماماً . وهو يعتقد أن شلى قصد بكلمة الخيال تلك العملية التى تتخيل فيها روح الإنسان أن شيئاً ما ماثل أمامها . شيئاً يتصف بالكمال ويملأ روح المتخيل بالبهجة مما يبعث فى المتخيل رغبة صادقة فى أن يحقق مصدر الكمال والبهجة ، هذا ، وغالباً ماتقترن عملية التخيل هذه بعاطفة قوية . ويستخدم برادلى كلمة « مثال »(Ideal) للإشارة إلى هذا الشىء المتخيل . والمقصود بكلمة « مثال » ، كما يستخدمها برادلى ، أنها صورة تقترن بالكمال . وهى لذلك شىء مبهج . ويعتقد برادلى أن شلى قصد بكلمة « الخيال » عملية إيجاد أى مثال يتصف بالكمال والتعبير عنه . وأن هذه العملية هى وظيفة الشعر بمعناه الأعم . وهو يؤكد أن « المثال » حسب فهمه لمقال شلى ، ما هو إلا رؤية للجمال فى أكمل صوره الفكرية ، ويستند برادلى فى تفسيره لمفهوم شلى للخيال إلى أقوال شلى فى مقاله والكيفية التى يقترن بها الشىء المتخيل بالجمال . ألم يقل شلى إن شعر روما الحقيقى قد وجد فى مؤسساتها ؟ ألم يقرن شلى ما يتخيله الشاعر بكل ما هو منسق منتظم متناغم ذو إيقاع ؟

اللغة عند شلى :

كذلك اهتم برادلى بتأكيد شلى على أن اللغة هى أكثر وسائل التعبير الفنى مرونة . وهذا هو

---

(١) هاف G Hough «شعراء الرومانسية» ، سنة ١٩٥٣ ، ص ١٥١ (الترجمة للباحثة) .

He begins by stating as an axiom what Coleridge tries to prove the power of the imagination to perceive, in some sense, essential reality with a directness impossible to the discursive faculties.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سبب تفوق الشعر على الفنون الأخرى . فاللغة وسيلة تعبير الشاعر . لقد أبرز شلى الارتباط الوثيق بين اللغة والخيال على أساس أن اللغة هى نتاج للخيال . ولكن برادلى يخالف شلى فى رأيه أن الشاعر أكثر قدرة من أصحاب الفنون الأخرى على التعبير عن إدراكه . ويرى برادلى أن قول شلى إن وسيلة التعبير فى الفنون الأخرى هى بمثابة عائق بين إدراك الفنان وقدرته على التعبير عن إدراكه ، هو قول يتسم بالتعصب للشعر . لقد أغفل شلى نقطة هامة وهى أن الصفات الكامنة فى وسيلة تعبير الموسيقى أو النحات هى التى تمكنه من التعبير عن إدراكه . وأن ما يعبر عنه الموسيقى أو النحات لا يمكن فصله عن أداة تعبيره بمعنى أن إدراك الموسيقى هو فى جوهره إدراك يتطلب تعبيراً موسيقيًا .

شلى من خلال أعماله الشعرية :

كان لشلى نظرية منطقية فى طبيعة الشعر ووظيفته ، وهذا يفسر لماذا اهتم بالتعبير عن النظريات الفلسفية فى شعره والمزج بين الشعر والفلسفة . لقد قبل شلى المذهب الذى نادى به المتطرفون من أمثال « جودوين » فى أوائل القرن التاسع عشر والذى أطلقوا عليه اسم « التقدم العظيم لعقل الجماعة » ، وهو مذهب يتعلق بفكرة التقدم الإنسانى ، وجوهره أن البشر سائرون إلى الكمال . وبما أن الشعر عند شلى رسالة فلسفية واجتماعية وخلقية فقد استخدمه كأداة للإصلاح الاجتماعى والتثقيف الخلقى . ألم يقل شلى فى تصديره لتحفته الخالدة « بروميثيوس طليقاً » إن بطله يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم ، ألم يقل أن من أغراضه هو أن يقرّب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء شعره ؟

ورغم تأكيده الغاية الخلقية للشعر كان شلى يمقت الشعر التعليمى مقتا شديدا . والشعر التعليمى عنده هو الشعر التبشيرى الصريح الذى يبشر بمذهب معين أو يروّج لنظرية من النظريات . وهذا لايتعارض مع عقيدة شلى أن للشعر رسالة اجتماعية وأخلاقية كبرى . وقد استند شلى فى رأيه هذا إلى أن مثل هذا الشعر التعليمى يمثّل وجهة نظر واحدة وهى وجهة نظر الشاعر أو المدرسة الاجتماعية التى يمثلها . وهى وجهة نظر ترتبط بزمان معين ومكان معين ، والشعر عند شلى غير مرتبط بزمان أو مكان . على الشاعر أن يتعامل مع الخبرات الإنسانية العامة لا الخبرة الشخصية ، ما لم يكن له مغزى إنسانى يحول هذه الخبرة الشخصية إلى مادة إنسانية عامة . ويرى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لويس عوض أن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية من أخلاقية وسياسية وفلسفية كان يشغل تفكير شلى فى جميع مراحل حياته :

> ليس من السهل أن تجد بين منظوماته قطعة واحدة كتبت فى وصف الجمال المجرد أو للتعبير عن اختيار ليس له مدلول اجتماعى . كل ماحدث من تغيير فى فهمه لهذه المشكلة هو سير مطرد نحو النضج الفنى نلحظه إذا تتبعنا أعمال شلى من مبدئها إلى منتهاها[1] .

ويستند عوض فى رأيه هذا ، وقد سبقه معظم النقاد إلى هذا الرأى ، إلى قصيدة « الملكة ماب » التى نظمها شلى وهو فى الثامنة عشرة ، والتى أودع فيها خلاصة عقيدته فى الفلسفة والأخلاق والإصلاح الاجتماعى ، دون أن يحاول التستر وراء العرض الفنى ، فضرب بذلك مثلا حيا فى الشعر التعليمى الذى مقته وهاجمه عندما نضج فنيا أى وقت أن كتب قمة أعماله « بروميثيوس طليقاً » . إنها مثل حى لأدب الدعاية وسجل لتعاليم البورجوازية فى عهد الثورة الفرنسية . وشلى فى « ثورة الإسلام » يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوازية ولكنه ليس شاعراً تعليميا ولا داعية بالمعنى الممجوج ، مثلما بدا فى « الملكة ماب » وهو فى « بروميثيوس طليقاً » يودع عقيدته السياسية مستتراً وراء عرض فنى رائع وموضوعية كاملة . وهذا يثبت ان فن شلى هو الذى تطور وليس فهمه لوظيفة الشعر . وهذا يدفعنا إلى استعراض شلى من خلال أشعاره لامن خلال أقواله النقدية .

أعماله الشعرية الطويلة :

إن دراسة أعمال شلى الشعرية الطويلة أمر حتمى لا لمجرد أنها تحوى الكثير من أروع ماكتب ، ولكن لأنها تعطينا فكرة واضحة ومتكاملة عن طبيعة مزاجه الشعرى . وأول مايتضح لنا من استعراض أعماله الشعرية الطويلة هو أنه كتب أشعاراً للخاصة من القراء (Exoteric Poetry) وأشعاراً لعامة القراء (Esoteric Poetry) . والفرق بينهما هو الفرق بين « بروميثيوس طليقاً » و « الكونت تشنسى » .

---

(١) عوض لويس ، بروميثيوس طليقا ، سنة ١٩٤٧ ص ٦٢

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعتبر قصيدة « الملكة ماب » ذات أهمية كبرى فى تقييم تطور فن شلى . نظمها عام ١٨١٣ لينشر أفكاره ويبشر العالم بدين جديد (Proselytizing the world) ولذا لقيت ترحيبا شديداً من دوائر الطبقة العمالية المتطرفة . ترى الفتاة ايانثى ماضى البشرية وحاضرها ومستقبلها . وتتزعج مما تراه من بؤس وشقاء . وترى رجال الدين والملوك يعيثون فى الأرض فساداً ولكن الأمل هناك ، فنواة الكمال موجودة فى قلب الإنسان :

وفى كل قلب نطفة الكمال
إن أحكم الحكاء على وجه الأرض
الذين احتلبوا من خزائن العقل
العلم والحقائق والفضائل الشجاعة القوية
لم يكونوا أول أمرهم إلا أطفالا ضعافا عديمى التجربة[1].

إن نواة الخير هذه هى التى جعلت بروميثيوس يندم على لعنته الإله جوبيتر.

والصراع بين قوى الشر والخير الذى صوره شلى فى « الملكة ماب » هو نفس الصراع الذى نجده فى كل قصائده وأعماله الطويلة وإن اختلفت المستويات . فنراه فى « بروميثيوس طليقاً » على مستوى الآلهة ، ونراه فى « تشنسى » على مستوى الأفراد . ومع هذا الصراع بين الخير والشر يأتى الأمل فى صورة منقذ للبشرية . منقذ يجسد كل الصفات التى جعل شلى من شعره وسيلة لغرسها فى النفوس :

وسينفر الذين يمتازون بالفضيلة حتى فى أحلك العصور
والحق على شفاههم الذى لن يموت . سيطوق حية الباطل
من اللهب المشتعل أبداً حتى تضطر الحية إلى أن

---

(١) الملكة ماب الكتاب الخامس (والترجمة للباحثة)

Yet every heart contains perfection's germ.
The wisest of the sages of the earth,
That ever from the stores of reason drew
Science and truth, and virtue's dreadless tone,
Were but a weak and inexperienced boy

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تلدغ بالسم نفسها[١]

هكذا تنتهى قصيدة « الملكة ماب » بالأمل ، وهكذا تنتهى كل قصائده الطويلة فأدونيس لم يمت وإنما اتحد مع الطبيعة ، وانتصر بروميثيوس فانتصرت معه البشرية ، ونرى « لاوؤن وسثنا » فى حالة فردوسية فى نهاية « ثورة الإسلام » ، وتذهب بياتريس إلى الموت فى هدوء وسعادة . إن هذا التبشير بحالة من السعادة المرتقبة هو ما نراه فى كل أعماله الطويلة يقول الناقد هاف :

> إن علامة شعره المميزة هو التضاد الصارخ ، كالأبيض والأسود ، بين عالم الجمال الأمثل والحرية والفضيلة الذى سيأتى وحال الواقع من حولنا فى الحاضر والماضى الغارق كله فى ظلام دامس لافرج منه[٢]

والطريق إلى هذه السعادة عامر بالحب والفضيلة والسلام . إن عالم الخلود ، عالم الأفكار المجردة الذى بشر به شلى هو عالم أفلاطونى بحت . عالم يحوى الشر ووسيلة التغلب عليه فى آن واحد ، عالم يهزم الشر فيه نفسه مفسحاً المجال للخير المطلق .

إن لشلى رسالة ، وهو يبشر برسالته فى كل أعماله وإن اختلفت الوسيلة . نجده صريحاً مباشراً فى « الملكة ماب » ومستتراً وراء عرض فنى رائع فى « بروميثيوس طليقاً » ، وهذا مانراه فى « ثورة الإسلام » التى تمثل الانتقال من التعبير الصريح إلى التعبير المستتر . يقول شلى فى تصديره لهذه القصيدة :

---

(١) « الملكة ماب » الجزء السادس (والترجمة للباحثة) .

Some eminent in virtue shall start up,
Even in the perversest time:
The truths of their lips, that never die
Shall bind the scorpion falsehood with a wreath
Of ever living flame,
Until the monster sting itself to death.

(٢) « هاف شعراء الرومانسية » سنة ١٩٥٣ ص ١٢٦ و ص ١٢٧ (والترجمة للباحثة) .

...The hall-mark of his poetry is the black-and-white opposition between the world of ideal beauty, freedom and virtue which is to come, and the almost unrelieved darkness of the past and present state of things.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لقد استخدمت تناغم اللغة المنظومة وترابطات الخيال الأثيرية وتغيرات العاطفة الإنسانية التى تتسم بالسرعة والحدة ، وكل تلك العناصر التى تتكون منها أى قصيدة شعرية من أجل دعم قضية الأخلاق التحررية الشاملة وخلق حماس حقيق فى نفوس القراء لدعم مبادئ الحرية والعدالة[١] .

ولعل تحمس شلى لفكرة الأمل فى مستقبل أفضل للبشرية هو الذى جعله يلجأ إلى فكرة المنقذ الذى نراه فى معظم أعماله الطويلة . لم يكن شلى مؤيداً أبداً لموجة التشاؤم التى سادت فى أدب عصره . واعتبر هذا ردّ فعل مهولاً لنكسة الثورة الفرنسية . يقول شلى فى تصديره لقصيدة « ثورة الإسلام » أن اليأس عدو حميم يجب على البشرية محاربته بكل السبل ، بل لقد اعتقد أن جيله تغلب على موجة اليأس التى ولدتها انتكاسة الثورة الفرنسية :

ومن هنا أصبحت الكآبة وبغض الجنس البشرى من خصائص العصر الذى نعيش فيه . وأصبحت البشرية بطريقة لاشعورية تجد عزاء فى المبالغة المتعمدة فى تصوير يأسها ، فتلوث بذلك أدب العصر الذى ينبع من عقول يائسة . إلا أنه يبدو لى أن البشرية قد بدأت تخلص من هذه الغشية بتدرج بطىء . ولقد نظمت القصيدة التالية بهذه الروح الجديدة[٢] .

---

(١) شلى تصدير « ثورة الإسلام » الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ ص ٣٢ . (والترجمة للباحثة)

I have sought to enlist the harmony of metrical language, the ethereal combinations of the fancy, the rapid and subtle transitions of human passion, all those elements which essentially compose a poem, in the cause of a liberal and comprehensive morality; and in the view of kindling within the bosoms of my readers a virtuous enthusiasm for those doctrines of liberty and justice....

(٢) شلى تصدير « ثورة الإسلام » الناشر هاتشنسون سنة ١٩٧٠ المقدمة ص ٣٣ و ٣٤ . (والترجمة للباحثة)

Hence gloom and misanthropy have become the

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن دراسة أعمال شلي الطويلة تعطينا مؤشرات هامة . لقد وجد شلي أن تجسيد المثالية التي كان ينشدها ويبشر بها في شخصيات شعرية هو أنجح الطرق لإحداث الأثر المنشود دون الوقوع في خطأ التبشير الصريح المرتبط بالشعر التعليمي الرخيص الذي هاجمه في دفاعه . إن دراسة مقدمة « بروميثيوس طليقاً » تلقي ضوءاً على وصوله للنضج الفني . وقول شلي أن هدفه هو إبراز نواحي الجمال المثالية للسمو الخلقي بغية تعشق القراء لها والتمثل بها ، هو قول يلخص فلسفته فيما يتعلق بوظيفة الشعر الاجتماعية والخلقية . لقد أوضحت مارى شلي أن « بروميثيوس طليقاً » إن هي إلا صورة أكثر مثالية لنفس الموضوع الذي عالجه شلي في « ثورة الإسلام » فالقصيدتان تصوران الكفاح البطولي من أجل الحرية بكل أنواعها . ويرى المؤرخ والناقد « إيان جاك » أن دراسة موضوعات قصائد شلي الطويلة تعطي مؤشراً هاما في دراسة فلسفة شلي فيما يتعلق بوظيفة الشعر :

فبينما يناضل لاوون من أجل الحرية السياسية والاجتماعية في دولة واحدة يناضل ميثيوس من أجل حرية البشرية في أعمق وأشمل صورها[1] .

تدور أحداث أعماله الطويلة حول فكرة الصراع بين الطغيان والحرية وان اختلفت المستويات . إن بروميثيوس تجسيد للمنقذ الذي بشرت به « ماب » الفتاة إيانثي . من السهل إذن أن ندرك لماذا اعتبر النقاد شخصية بروميثيوس البطل المثالي عند شلي ، ولماذا اعتبروا قصة بروميثيوس الموضوع

---

characteristics of the age in which we live, the solace of disappointment that unconsciously finds relief only in the wilful exaggeration of its own despair. The influence has tainted the literature of the age with the hopelessness of the minds from which it flows....But mankind appear to me to be emerging from this trance. I am aware, methinks, of a slow, gradual, silent change! In that belief, I have composed the following poem.

(١) إيان جاك «الأدب الإنجليزي» سنة ١٩٦٣ ص ٨١ . (والترجمة للباحثة) .

Whereas Laon strives to bring freedom (primarily political and social freedom) to one particular state, Prometheus brings Freedom in the deepest and most comprehensive sense to the whole of makind.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المثالى لشعره . لقد أوجزت مارى شلى عندما وصفت موضوع شعر شلى المفضل فى هذه السطور القليلة :

إن أحب الموضوعات لديه كان صورة المجاهد يحارب « مبدأ الشر » هذا الشر الذى يعذبه ، بل يعذبه مع الشر ، الناس أجمعين ، حتى الطيبين الذين خدعوا فحسبوا أن الشر جزء ضرورى من الوجود الإنسانى [١] .

إن هذا الصراع بين الخير والشر هو نواة أعماله الطويلة إنه صراع يهزم فيه الشر نفسه . وهو صراع تعكسه الطبيعة . إن الطبيعة عند شلى تعكس إحساسات الشخصيات . وهكذا تتكامل الصورة . لقد بكى كيتس ، رمز العبقرية المضطهدة ، وبكته فينوس وأورانيا من عالم الأساطير وكذلك تبكيه الطبيعة . والطبيعة عند شلى تشارك الإنسان إحساساته فهى تفرح لفرحه ، مثلما فرحت لتحرر بروميثيوس ، وتحزن لحزنه كما تحزن فى مرثية أودونيس :

بكت أودونيس الأشكال والألوان والعطور والأصوات الحلوة وكل ما كلف به أدونيس من أشياء وصاغه فى أفكار . أما الصباح فقد لجأ إلى برجه الشرقى ، وقد انحلت ذوائبه . وابتلت بالدموع التى كان ينبغى أن ترين الثرى . فحجبت ذوائبه عيون السماء التى تنشر النهار فى الآفاق . وفى البعد تأوه الرعد . ونام أوقيانوس الشاحب نوما مضطربا ، واندفعت الرياح الهائجة يمنة ويسرة ، وناحت فى التياع شديد [٢] .

---

(١) مارى شلى ، إيان جاك الأدب الإنجليزى ١٩٦٣ ص ٨١ . (والترجمة للباحثة) .

The subject he loved best to dwell on
was the image of One warring with the
Evil Principle. oppressed not only by
it, but by all even the good, who were
deluded into considering evil a necessary
portion of humanity.

(٢) لويس عوض بروميثيوس طليقاً وأدونيس سنة ١٩٤٧ ص ٢٠٧ .

All he had loved, and moulded into thought,
From shape, and hue, and adour,and sweet sound,
Lamented Adonais. Morning sought

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وشلى شاعر تجريدى بحت ، نراه فى « بروميثيوس طليقاً » يصور مغبة الطغيان فى جميع أشكاله ويشكك فى القوة المطلقة فى كل زمان ومكان . نراه يسمو بهذا المبدأ الكبير عن أية تطبيقات جزئية . فهو يتخذ من السماء مسرحا لأحداث مسرحيته ومن الآلهة أشخاصاً . ويرى لويس عوض أن اختيار شلى هذا له مغزى كبير . لقد بعد شلى فى تصوير الاستبداد الجزئى الموقوت المتمثل فى طغاة تاريخ البشرية من أمثال نيرون وبورجيا وقصد أن يصور الاستبداد المطلق ، وهذا هو نفس مايحدث فى « أدونيس » ، أن تجريدية شلى تجعل من كيتس رمزاً ، وهذا يفسر لنا لماذا اعتبر شلى رثاءه لكيتس رثاء لنفسه .

إن دراسة مرثية « أدونيس » ، هذه القطعة الفنية الرائعة ، وتحليلها لخير دليل على اتجاه شلى التجريدى البحت ، إن كيتس رمز للعبقرية المضطهدة ولكنه لم يمت وإنما الذى مات هو الموت . لقد اتحدت روحه مع روح الطبيعة وصوته يسمع فى ألحانها ، وسرعان ماتتحول المرثية إلى فلسفة شاعرية فى حقيقة الجسد والروح ، فالجسد يفنى والروح باقية خالدة :

... من التراب جاء وإلى التراب يعود . ولكن روحه ترجع إلى نافورة اللهيب التى نبعت منها فهى قطعة من الكائن الأبدى ، ولابد لها أن تشتعل على مدى الزمن وأن تثبت لعوامل التغيير ، فهى من النور الأول ولا سبيل إلى إخمادها ، على حين يخمد الجسد ، بيت الشهوات ، ويتحرر صاحبه من عمره الأرضى[1] .

Her eastern watch tower, and her hair unbound,
Wet with the tears which should adorn the ground,
Dimmed the aereal eyes that kindle day;
Afar the melancholy thunder moaned,
Pale ocean in unquiet slumber lay,
And the wild winds flew around. sobbing in their dismay.

(١) « أدونيس » ترجمة لويس عوض ١٩٤٧ ، ص ٢٨٥ .

Dust to the dust! but the pure spirit shall flow
Back to the burning fountain whence it came,
A portion of the eternal, which must glow
Through time and change.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويتقدم المرثية تزداد تجريدية شلى ، نراه يتناول بالشرح والتحليل الدافع الشعرى الخلاق ، نراه يتأمل الحياة والموت . ويتقدم التجريدية تبدو أفلاطونية شلى فى نظرته إلى هذا العالم الفانى وتطلعه إلى ضياء الأبدية .

المتعدد يفنى ويبقى الواحد الأحد . إلى الأبد
يسطع نور السماء ، أما ظلال الأرض فتُتسخ .
ولا تزال الحياة تلوث ضياء الأبدية الأبيض
كأنها قبة من زجاج مختلف الألوان حتى يحطمها
الموت إلى شظايا[1] .

وكان لشلى قدرة فائقة على تطويع أسلوبه . إن أبسط مقارنة بين أسلوب (Idiom) شلى فى « بروميثيوس طليقاً » وأسلوبه فى « تشنسى » لدليل على أن شلى كان شاعراً يوائم بين أسلوبه ونوع شعره وموضوعه . فلنقارن الأسلوب الملحمى (Epic Idiom) الذى اتبعه شلى فى المسرحية الغنائية « بروميثيوس طليقاً » ، ومثال ذلك وصف روح الساعة لحال الأرض بعد سقوط جوبيتر .

The loathsome mask has fallen, the man remains
Sceptreless, free, uncircumscribed, but man
Equal, unclassed, tribeless, and nationless,
Exempt from awe, worship, degree, the king
Over himself; just, gentle, wise: but man
Passionless? no, yet free from guilt or pain,

وأسلوب المسرحية يذكرنا بكتاب العصر الأليزابيثى كما يذكرنا بما اتبعه هو نفسه فى تشنسى ، ومثال ذلك حديث جياكومو للأسقف أورسينو وهو فى قمة غضبه :

---

(١) « أدونيس » ترجمة لويس عوض ، ١٩٤٧ ، ص ٢٣٠ .

The one remains, the many change and pass;
Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;
Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of eternity,
Until Death tramples it to fragments.
Prometheus Unbound, Act III, Sc. Iv

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Giacomo. Ay !
Does my destroyer know danger? We
Are now no more, as once, parent and child,
But man to man; the oppressor to the oppressed;
The slanderer to the slandered; foe to foe:
He has cast nature off which was his shield,
And Nature casts him off, who is her shame;
And I spurn both.....(١)

ويؤكد المؤرخ الأدبى «إيان جاك» ، أن شلى أظهر براعة فى تطويع أسلوبه لإحداث الأثر المسرحى المطلوب . ومعروف أن أحد خصائص الشعر المسرحى الجيد هى القدرة على إحداث آثار متعددة ، أوسع مجالا مما تحدثه أنواع الشعر الأخرى . انظر إلى البساطة الشديدة التى استخدمها شلى ليعبر عن روعة إحساس بياتريس وهى تواجه الموت بشجاعة نادرة :

Beatrice. Farewell, my tender brother. Think
of our sad fate with gentleness, as now:
And let mild, pitying thoughts lighten for thee
Thy sorrow's load. Err not in harsh despair,
But tears and patience.....
Camillo. Oh, Lady Beatrice!
Beatrice. Give yourself no unnecessary pain,
My dear Lord Cardinal. Here, mother, tie
My girdle for me, and bind up this hair
In any simple knot; ay, that does well.
And yours I see is coming down. How often
Have we done this for one another; now
We shall not do it any more. My Lord,
We are quite ready. Well' tis very well. (٢)

إن بروميثيوس قمة فى كماله . وكذلك بياتريس (٣) تنتصر روحها فى النهاية ، مثلما انتصرت روح شلى فى خاتمة «أدونيس» كذلك كان لاوون مناضلاً من أجل الحرية . وأخيراً يرسم لنا الناقد «إيان جاك» الصورة العامة لشعر شلى فى مطولاته فيقول :

---

(١) The Cenci, Act III, Sc. 1, lines 282-288

(٢) The Cenci Act V, Scene IV, Lines 142-165

(٣) ان الصراع بين تشنى وابنته بياتريس هو نفس الصراع بين بروميثيوس وجوبيتر على المستوى البشرى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويمكننا الآن أن نحاول وصف القصيدة المطولة عند شلى . إن موضوعها هو الصراع بين الاستبداد والحرية ، أو بين البغضاء والحب . وهى تتضمن صورة للجنة وللجحيم . وبين الشخصيات الأساسية فيها نصادف شخصية تمثل المثل الأعلى وهى ترمز للشاعر . كما نجد شخصية تمثل محبوبته وأخرى تمثل طاغية . هذه التركيبة العامة يمكن أن نلاحظها مرارا وتكرارا [١]

أعماله الشعرية القصيرة :

إذا ماتناولنا بالدراسة أعمال شلى الشعرية القصيرة وخاصة قصائده الغنائية برزت حقيقة هامة وهى أن هناك اختلافاً ملحوظاً فى المزاج الشعرى (Poetic mood) بين مطولاته وهذه القصائد القصار ، فهو فى أشعاره الطويلة متفائل فى أغلب الأحيان بينما نجده متشائماً بصفة تكاد تكون دائمة فى أشعاره الغنائية . نخلص من هذا إلى أن التفاؤل والتشاؤم هما الحالتان النفسيتان اللتان عبّر عنهما فى معظم أعماله ، وهما بذلك يمثلان جانبى اتجاهه العقلى والفنى ، ولا يرى « إيان جاك » أن هاتين الحالتين تشكلان أى تضارب بينهما فى شعره . فهو يقول :

« ليس بينهما تناقض لقد كان متفائلاً فيما يتعلق بمستقبل الإنسانية ولكنه كان متشائماً بصفة مستمرة تقريباً فيما يتعلق بمستقبله هو كفرد » [٢] .

---

(١) جاك إيان « الأدب الإنجليزى » ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٧ . (والترجمة للباحثة) .

A gneral description of a long poem by Shelley may now be attempted. Its subject is the struggle between tyranny and freedom, or Hate and Love: it includes a vision of heaven and hell; and among the main characters are found an idealized representation of the poet himself, his beloved, and very often a tyrant. Time and again this some general pattern may be detected.

(٢) جاك إيان « الأدب الإنجليزى » ، سنة ١٩٦٣ ، ص ٩٨ (الترجمة للباحثة) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذا يفسر لماذا جاءت معظم قصائده الغنائية القصيرة أكثر أعماله نزوعاً إلى الحزن ، حيث إنها أكثر أعماله تعبيراً عن ذاته . فهى قصائد تتناول إحساساته الخاصة ، ولا سيما تلك الإحساسات والانفعالات التى يشعر بها الفرد عندما يخلو إلى نفسه . وإذا أردنا أن نجد قاسماً مشتركاً فى قصائده الغنائية فلن نجد أصدق من القول إنها سجل لإحساساته فى خلوته . لا غرو إذن أن أكثر قصائده الغنائية شيوعاً هى أكثرها تعبيراً عن الحزن واليأس والضجر ، تلك الحالة النفسية المتمثلة فى قوله فى قصيدته « مرثية » .

أيها العالم ! أيتها الحياة ! أيها الزمن !
يا من أخطو على آخر درجاته
مرتعدا حيث كنت أقف من قبل ،
متى يعود جلال مجدك ؟
لن يعود ، آه .. لن يعود أبدا[1]

ومن أشعاره الجيدة التى تتميز بهذا الإحساس الحزين قصيدة « الخريف » . فهى أشبه أشعاره بترنيمة جناثرية ، انظر كيف استخدم شلى الوصف المباشر الذى يتصف بالبساطة الشديدة ليعكس هذا الإحساس الحزين :

The warm sun is fading, the bleak wind is wailing,
The bare boughs are sighing, the pale flowers are dying,
And the year.
On the earth her death-bed, in a shroud of leaves dead is lying.

There is no contradiction between them. He was optimistic about the future of the human race, pessimistic (almost always) about his own future as an individual.

(١) المسيرى وزيد « الرومانتيكية » سنة ١٩٦٤ ، ص ٢٥٧ .

O World! O life! O time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime?
No more, Oh; never more!

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الشمس الدافئة تخبو
والريح الباردة تنوح
والغصون العارية تتثاءب
والزهور الذابلة تموت
والعام ملقى على الأرض التى هى فراش
الموت متكفنا بالأوراق
اليابسة الميتة[١]

إن قصائد شلى الغنائية ماهى إلا تعبير عن إحساس بالوحدة والعزلة (The utterance of a solitary) لقد سجل معظم النقاد حقيقة هامة تميز معظم قصائده الغنائية . فإن عالم شلى الغنائى خاص به ، عالم ليس به آخرون ، إنه عالم « وحدة الأنا » (Solipsism) الذى عبر عنه فى تضرعه للشقاء بقوله :

أيتها التعاسة ، لقد عرفنا بعضنا بعضاً
كأننا أخ وأخت
مقيمان فى نفس الدار الموحشة
سنين طويلة ، وعلينا أن نعيش بعض
الساعات أو الدهور فيما بعد الآن[٢]

فهو تارة يناجى القمر جاعلاً منه رمزاً لوحدته :

هل أنت شاحب لأنك مجهد من تسلقك

---

(١) Autumn: A Dirge, Posthumous Poems, 1824.

(٢) « ابتهال » ترجمة مرتضى شرارة فى مجلة الاديب سنة ١٩٤٤ .

Misery! We have known each other,
Like a sister and a brother
Living in the same lone home,
Many years - we must live some
Hours or ages yet to come.

أبراج السماء ، وتحديقك فى الأرض
هائماً على وجهك بلا رفيق
بين النجوم المختلفة الأصول
المتقلبة دائماً ، كعين فى كمد
لاتجد مايستحق ثباتها ؟[١]

وتارة يصف طائراً وحيداً والطبيعة من حوله جرداء وكأنها ترثى لحاله :

جلست أنثى الطير تبكى وليفها
فوق غصن عار ، فى فصل الشتاء
زحفت فوقها الرياح المتجمدة ،
وزحفت تحتها الجدول المتجمد ،
لم تكن هناك ورقة فى الغابة الجرداء ،
ولا زهرة فوق الأرض ،
والجو يكاد يكون تام السكون ،
إلا من صوت الطاحونة[٢] .

---

(١) المسيو وريد ، الرومانتيكية ، ترجمة بعنوان «إلى القمر» سنة ١٩٦٤ ص ٢٥٦ .

Art thou pale for weariness
Of climbing heaven, and gazing on the earth,
Wandering companionless
Among the stars that have a different birth,
And ever-changing, like a joyless eye
That finds no object worth its constancy?

(٢) المسيو وريد ، الرومانتيكية ، ترجمة بعنوان «أغنية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٥٨ .

A widow bird sat mouring for her love
Upon a wintry bough
The frozen wind crept on above,
The freezing stream below.

There was no leaf upon the forest bare,
No flower upon the ground,
And little motion in the air
Except the mill-wheel's sound.

ويقرر الناقد «إيان جاك» ان قصائد شلى الغنائية هى مناجاة للنفس وليست حواراً ذاتياً دراماياً ، ولعل خير مثال على ذلك الترتيلات الغنائية فى جمال آسيا :

يا جوهرة الحياة ! إن شفتيك
تلهبان بحرارة الحب مابينهما من هواء .
وإن بسماتك قبل اختفائها
تجعل الهواء البارد قيظاً لايطاق ،
فاسترى بسماتك وراء نظراتك ،
فما حملق أحد فى عينيك
إلا غاب عن رشده وظل فى تيههما .
يا ابنة النور ! إن جسدك يحترق
تحت الغلالة التى توشك أن تخفيه .
يحترق كما تحترق أشعة الصباح الناصعة
طى السحاب قبل أن تمزقه .
وهذا الجو الإلهى الفريد
يحتويك أينما أشرقت[1] .

---

(١) عوض لويس «بروميثيوس» طليقاً سنة ١٩٤٧ ص ١٥١ و ١٥٢ .

Life of life! thy Lips enkindle
With their love the breath between them;
And thy smiles before they dwindle
Make the cold air fire; then screen them
In those locks, where whoso gazes
Faints, entangled in their mazes.

Child of light! Thy limbs are burning
Through the veil which seems to hide them,
As the radiant lines of morning divinest
Through thin coulds, ere they divide them;
And this atmosphere divinest
Shrouds thee whereso'er thou shinest.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن جمال آسيا الذى تتغنى به الأصوات هو جمال إلهى غير دنيوى ، جمال مقترن بالنور الإلهى والألحان العذبة ، وهذا يفسر لماذا أجمع معظم النقاد على أن النساء اللواتى يخاطبن شلى فى أشعاره الغنائية – وهو لايكاد يخاطبهن مباشرة – لا ينتمين إلى هذه الأرض ؛ هن أقرب إلى الملائكة منهن إلى البشر. فالحب عنده مقترن بالألحان العذبة والنور الإلهى ، أليست آسيا جوهرة الحياة (Life of life) وابنة النور (Child of light) وسراج الأرض (Lamp of earth) وماذا عن حب ميراندا ، سيدة الجيتار ؟ أليس صوتها فى عذوبة أنغام الجيتار وماذا عن جين (Jane) وصوتها الإلهى الذى ينقل محبوبها إلى عالم آخر ؟ يقول فى قصيدته « إلى جين » :

حتى وإن طغى الصوت غنى مرة أخرى
بصوتك الحبيب نغما آتيا من عالم
آخر بعيد عن عالمنا ، حيث تمتزج
الموسيقى وضوء القمر والحب
فتكون كلها شيئا واحداً .(١)

ومع أن شلى يتغنى بقوة الحب الدائمة فى قصيدته الشهيرة « الموسيقى » إذ يقول :

الموسيقى عندما تموت الأصوات العذبة تدوم
ذبذبة الموسيقى فى الذاكرة
والروائح ، عندما تمرض زهرات البنفسج العذبة
تحيا فى تلك الحاسة التى تحييها

---

(١)

Though the sound overpowers,
Sing again, with your dear voice
revealing
A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and
feeling
Are one.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ورق الورد . بعد موت الوردة
تكوم من أجل فراش الحبيب .
وهكذا أفكارك بعد غيابك
سيرقد دائماً من فوقها الحب .(١)

فإنه فى أغلب الأحيان ينظر إلى الحب على إنه لايدوم طويلا وهو يحزن لسرعة زوال الحب (Love's transitoriness) وهذا هو ما يعبر عنه شلى فى قصيدته « هروب الحب » (The Flight of Love) .

ونلحظ أن شعر شلى الغنائى فى الحب لايعالج بعض الأفكار المرتبطة بموضوع الحب التى كانت سائدة فى الشعر فى القرن السابع عشر ، فشلى لايتغنى الجمال الجسدى للمحبوبة ولا قصة حب صادقة . وإنما تسير أشعاره الغنائية فى الحب على وتيرة واحدة وتتسم بالتجريدية وربما يرجع هذا الاتجاه الشعرى عنده إلى حبه للفلسفة .

وفيما يتعلق بالعالم الخارجى المحيط به ، نستطيع أن نقول إن الوصف المحض ليس من خصائص شعره البارزة ، وهذا لايعنى أن شلى لم تكن لديه القدرة على الوصف . فإن أبسط دراسة لقصيدته « المساء » تعطى دلالة أكيدة على أن قدرته على وصف مايحيط به من طبيعة خلابة كانت هائلة . انظر كيف يصف شلى حركة الطبيعة مع قدوم المساء :

تغرب الشمس ، وتنام الطيور
وتندفع الخفافيش فى الهواء الساكن الكئيب
وترحف الضفادع من البقاع الندية بتثاقل
وتتجول نسمات المساء هنا وهناك

---

(١)

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory
Odours, when sweet violets sickeen,
Live within the sense they quicken.
Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so thy thoughts when thou art gone,
Love itself shall slumber on.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مداعبة سطح الجدول المتماوج
فلا توقظ موجة واحدة من حلمها الصيفي.

ولا ندى فوق العشب الجاف هذه الليلة
ولا ندى فوق ظلال الأشجار ،
والرياح متقطعة جافة رقيقة كالنسيم .
وفى حركة النسيم المتقلبة
يندفع الغبار والقش إلى أعلى وإلى أسفل
فى حلقات ، ثم ترقد فوق شوارع المدينة المرصوفة[١] .

إن قدرته الفائقة على الوصف تتجلى فى ربطه بين الصور المتلاحقة ، انظر كيف ربط بين سطح الجدول المتماوج (The quivering surface of the stream) فى الفقرة الأولى وصورة انعكاس المدينة على مياه النهر وقد بدت المدينة مجهدة بفعل تماوج المياه فى الفقرة الثالثة من نفس القصيدة يقول :

وفوق سطح النهر المتدفق
تبدو صورة المدينة مجعدة[٢]

---

(١) المساء نشرت بعد وفاته سنة ١٨٢٤ (والترجمة للباحثة) .

The sun is set, the swallows are asleep;
The bats are flitting fast in the grey air;
The slow soft toads out of damp corners creep,
And evening's breath, wandering here and there
Over the quivering surface of the stream,
Wakes not one ripple from its summer dream.

There is no dew on the dry grass to-night,
Nor damp within the shadow of trees;
The wind is intermitting, dry, and light;
And in the inconstant motion of the breeze
The dust and straws are driven up and light;
And in the inconstant motion of the breeze
The dust and straws are driven up and down,
And whirled about the pavement of the town.
Within the surface of the fleeting river (٢)
The wrinkled image of the city lay,

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان العالم الخارجي إذن مصدراً لإلهامه ، وهو قادر على وصفه بدقة بالغة ورقة شديدة ، ولكن أشد ماكان يجذب انتباهه إلى الكون حوله هو ماكان هذا الكون يزوده به من رموز . نعم كان شلى يعتبر الكون كله رمزًا أو نظامًا من الرموز (A system of symbols) وكان شلى يتأمل الطبيعة من حوله باحثًا عن لغة الرمزية . وهذا يفسر لماذا سهل عليه أن يتعامل مع السحب والجبال والأنهار ، ولماذا لم يهتم كثيرًا بعالم الرجال والنساء من حوله . لقد وجد فى عالم الطبيعة من حوله رموزًا عبر بها عن نفسه . ألم يجد شلى فى القبرة (Skylark) رمزًا عبر به عن أفكار عالمه الخاص ؟

إن قصيدة القبرة تتمتع بجمال كبير يكمن فى كل فقرة على حدة ، وقد ذهب معظم النقاد إلى رأى واحد فيما يتعلق بنظام الفقرات . فهم يرون أن نظام الفقرات فى هذه القصيدة الغنائية لا أهمية له ، ويقول الناقد « هاف » فى هذا الصدد :

> إن فقراتها يمكن أن ترتب كيفما كان دون أية خسارة وهذا ليس سيئًا كما يظن بل إنه فى الحقيقة ليس موقفا نادرًا فليس من المحتم أن القصيدة تتقدم فى تتابع زمنى أو منطقى لأن القصيدة كثيرًا ما تكون لها وجهة نظر تتعدى الزمان والحدود وهذا ما يلائم بحق أغنية طير بعيد جدًا بل إنه لا يرى . (١)

ويلاحظ هاف أن غياب الترتيب الداخلى يوجد بدرجة أكبر فى القصائد الطويلة منه فى القصيرة وهو يعلق فيقول أن شاعرًا آخر ممن هم أكثر إدراكا من شلى بتصميم بناء القصائد كان سيجعلها قصيدة أقصر أو يجعل لها اتجاهًا أوضح .

---

(١) هاف Hough. «شعراء الرومانسية» سنة ١٩٥٣ ص ١٤٣ (والترجمة للباحثة)

— They could be arranged almost anyhow without loss. this is not as damaging as is sometimes supposed: it is in fact not an unusual poetic situation: it is not obligatory for poems to progress in a temporal or logical sequence; they have often a timeless, synoptic point of a view; and this is appropriate enough to a poem about the song of a far-off almost unseen bird.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لقد وجد شلى فى هذا الطائر الذى يجوب الفضاء ويملأ أصداء الكون بألحان عذبة رمزًا لأفكار عالمه الخاص ، ان الطائر روح سعيد (Blithe Spirit) يسكب ألحانه من عليين فيملأ الكون بهجة صاخبة (Shrill delight) وهو لذلك يطرب له :

سلام لك أيها الروح الطروب
ما أنت أبدا بطائر
يسكب كل قلبه
من السماء أوقربها
فى فيض من أنغام الفن الطليق [١]

ويجوب السماء الصافية (The blue deep) وكلما علا ازداد شدوه وكلما زاد شدوه ازداد ارتفاعه ، تارة يراه فى بريق الشمس الذهبى وتارة يراه وقت الغسق ، والسماء من حوله أرجوانية ، هو نجم فى وضح النهار لا يراه الشاعر ولكنه يسمع ألحانه . وتتوالى الصور الواحدة بعد الأخرى لتجسد للقارئ تلك البهجة ، وذلك الضياء ، المنبعثين من هذا الروح السعيد :

صوتك العـــال
يتردد فى الأرض والجو
كما يحدث ، والليل صاف
أن يمطر القمر أشعته
من سحابة وحيدة ، فتفيض بها السماء [٢]

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦١ .

Hail to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.

(٢) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٣ .

All the earth and air
With thy voice is loud
As, when night is bare,
From one lonely cloud
The moon rains out her beams, and heaven is overflow'd.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسرعان ما يكتشف القارىء أن طائره القبرة إن هو إلا رمز للشاعر ، رمز يعكس رغبات شلى نفسه وطموحه :

انت كشاعر مختبىء
فى نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى ينتبه العالم
ويشارك فى آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها [١]

لقد كان أشد ما يشحذ قريحة شلى الشعرية أن يجد فى الطبيعة من حوله رمزا لشىء فى داخله . إن أنشودة الطائر ما هى إلا قصيدة شعرية يقدمها الشاعر للبشرية طواعية (unbidden) لينشر المحبة والتعاطف بين الناس . وهذا يفسر المعنى الكامن فى الشطر الثانى من الفقرة الأولى :

Bird thou never wert,

إن شلى يراه طائرا إلهيا أكثر منه طائرًا عاديا ، وهو لذلك يصفه فى سلسلة من الصور البلاغية والاستعارات المرتبطة بعالم السماء ، وهو يجد المرح الروحى (unbodied joy) وهو يحلق فى السماء الصافية (The blue deep) هو نجم سماوى (A star of heaven) فى ارتفاعه ، تغمر ألحانه الكون كما تغمره أشعة القمر فى ليلة صافية ، ألا تتدفق ألحانه كسيل من النغم (A rain of melody) لا غرو إذن أن يتساءل الشاعر عن حقيقة هذا الطائر ثم نعلم أن القبرة رمز للشاعر .

إن القبرة قادرة على أن تفعل الأشياء التى كان شلى يود أن يفعلها ، فالقبرة تعرف الحب ولا تعرف أساه ، ومن هنا فإن أنشودة القبرة متسامية لا يشوبها ما يشوب أناشيد البشرية :

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٣ .

Like a poet hidden
In the light of thought,
Singing hymns unbidden,
Till the world is wrought
To sympathy with hopes and fears it heeded not:

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نحن ننظر فيما مضى وما هو آت
ويميتنا الحنين إلى ما لا يوجد
أصدق ضحكاتنـا تشوبها لمسة من ألم
وأعذب أغنياتنا هى تلك التى تحكى أكثر الأفكار حزنا . (١)

إن أروع ما يميز هذه القصيدة الغنائية هى قدرة الشاعر على تأمل ما يرمز إليه الطائر (وما أكثر ما يرمز إليه الطير كما سنرى عند حديثنا عن ترجمات القصيدة) بدرجة تجعله يخرج من دائرة ما يسيطر عليه من مشاعر ، فهو يظل فى عالم الحقيقة بينما تعلو روحه مثل القبرة فيعبر عما يجيش بصدره فى موضوعية تامة تنقل إحساساته المتسامية إلى القراء . فلو أنه نَغَم بما ينغمُ به الطائر من فرح لأنشد مثله ولأنصت إليه العالم كله .

لقد أوضحت قصيدة « القبرة » عملية هامة تحدث كثيرًا فى قصائد شلى الغنائية وهى أن يجد الشاعر فى الأشياء الطبيعية رمزًا يستخدمه للتعبير عن أنماط من الأحاسيس والانفعالات . وهناك اتفاق عام بين النقاد على أن أفضل شعر كتبه شلى كان يولد عندما يجد الرمز المناسب الذى يعكس العلاقات الكامنة فى نفسه . ويتفق جميع النقاد على أن قصيدته الغنائية للريح الغربية ليست مجرد دليل صادق على هذا القول بل إنها أيضا أعظم قصائده الغنائية . يصفها الناقد هارولد بلوم . فيقول :

إن قصيدة « إلى الريح الغربية » هى قصيدة بروميثيوس مُصغرة ، إنها تلخيص قصير معبر عن كثير مما هو أساسى فى المسرحية ؛ وخاصة فى الفصل الثالث الرؤيوى الذى ألفه فى نفس الوقت الذى ألف فيه القصيدة مبنى ومعنى . إن « إلى الريح الغربية » أكثر قصائده القصار

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٦

We look before and after,
And pine for what is not:
Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تعبيرا عن خاصية التنبؤ مثلما تمثل هذه الخصيصة أفضل تمثيل مسرحية « بروميثيوس » من بين قصائده الطوال . (١)

ويرى الناقد جراهام هاف أن عظمة هذه القصيدة تكمن فى الرمزية المزدوجة الكامنة فى الريح الغربية ، فالريح لا ترمز إلى حالة عاطفية فى نفس الشاعر فحسب ، بل هى ترمز أيضًا إلى استمرارية الحياة المتمثلة فى تتابع المواسم ، فالقصيدة تبدأ بالخريف وتنتهى ببشائر الربيع ، والريح هى روح الدمار والبعث فى آن واحد . إن فكرة الموت والبعث لها أهمية خاصة عند شلى – يقول جراهام هاف :

« إن موضوع الموت والميلاد والتدمير والبعث من جديد بالنسبة لشلى موضوع له جانبان هامان . أولا أنه يمثل المسار الطبيعى للحياة والثورات السياسية ان هى إلا المثل الإنسانى الاجتماعى له ، وثانيًا لأنه ييسر لشلى سبيل الهروب من الكآبة النفسية التى كانت تصيبه كثيرا مما كان يؤدى إلى حالات ارتداد من الشفقة على نفسه » (٢)

---

(١) بلوم Bloom «عالم الأساطير» عند شلى سنة ١٩٥٩ ص ٦٥ (والترجمة للباحثة) .

The "Ode to the West Wind" is a "Prometheus Unbound" in miniature, an expressive and economical summary of much that is central in the lyrical drama, the apocalyptic third act in particular (the Ode being composed simultaneously with the third act). This "Ode" is the most prophetic of Shelley's shorter poems, in matter and manner, even as the "Prometheus Unbound" is the most prophetic of his major works.

(٢) هاف «شعراء الرومانسية» ١٩٥٣ ص ١٤٣ والترجمة للباحثة .

The theme of death and rebirth, destruction and regeneration, is doubly pwerful to Shelley: first it is the great natural process of which political revolution is the human and social example; and secondly because it affords an escape from the crushing personal despondency with which he was often afflicted, which bring about his not infrequent lapses into mere self-pity.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حرص شلى على أن يؤكد فكرة الموت والبعث فى أول قصيدته :

أيتها الروح الهائجة ، الهائمة فى كل مكان
أيتها المخربة الحافظة ، اسمعى . . . . اسمعى ! (١)

ان الريح تكتسح أمامها أوراق الشجر الذابلة وتحمل البذور إلى قبورها حيث تبعث من جديد مع مقدم الربيع . ويصور فى الفقرة الثانية كل ما فى الريح من قوة عاصفة هوجاء ، يصورها رسولا للمطر والبرق يعلو عبابها وسط اضطراب السماء المائج . وتبدأ الفقرة الثالثة بصورة متعددة الألوان لريح الربيع التى تجلب الأزهار بنسيمها العليل . وسرعان ما يعود الشاعر فى نهاية الفقرة إلى روح الدمار التى تجلبها الريح الغربية .

لقد كرس شلى الفقرات الثلاث الأولى لتصوير التضاد (Antithesis) بين قوتى الريح الغربية ، قوة الدمار المفزعة وقوة البعث والخلق ، صور هاتين القوتين فى فقرات وصفية مستخدما صوراً بصرية (Visual imagery) وأبرز التضاد بتتالى الصور المتناقضة :

إن نظام هذه الفقرات يتبع « سميترية » ترتيباً منظماً من التضاد بين النور والظل . فالنبرات القاتمة والألوان الهادئة الحزينة فى الأبيات الافتتاحية تتضاد مع الإشراق والنعومة التى تصف الربيع فى الأبيات التالية . والفقرة الثانية كلها ظلمة ببعض البقع الضوئية والفقرة الثالثة تعكس الترتيب المتجلى فى الفقرة الأولى فصورة البحر الأبيض الناعم الهادىء يتوارى ليفسح المجال أمام أعمال الأطلنطى القاتمة . (٢)

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٦٨ .

Wild spirit, which art moving every where;
Destroyer and preserver; hear, oh, hear!

(٢) هاف «شعراء الرومانسية» سنة ١٩٥٣ ص ١٤٤ (والترجمة للباحثة) .

...the arrangement is a symmetrical one
of contrasts of light and shade. The dark
tones and brilliant sombre colours of the
opening lines are contrasted with the
latter half of the stanza Stanza two is
all dark with brilliabt flashes; and stanza
three reverses the order of stanza one
the soft, light-toned mediterranean picture
giving place to the sombre depths of the Atlantic

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم ينتقل إلى الناحية التطبيقية لرمزية الريح الغربية فى حياته الخاصة ، وهذا انتقال إلى الناحية التأملية (Reflective mood) من القصيدة فى الفقرتين الرابعة والخامسة والمتمثلة فى استخدامه للضمير الأول « I » . إن الانطباع الذى يخرج به من الفقرات الثلاث الأولى هو إحساس بما فى الريح الغربية من طاقة هائلة وقوة جارفة ، وقد نجح شلى تمامًا فى إحداث هذا الانطباع فى نفس القراء بطريقة موضوعية ، أى أننا لا نشعر بوجود الشاعر فى هذا الجزء من القصيدة . أما فى الفقرتين الرابعة والخامسة ، فإن شلى ينتقل من العرض الموضوعى إلى العرض الذاتى ، فيها يربط بين إحساسه بالقيود التى تثقل كاهله وما للريح من حرية وانطلاق ، فتتولد عنده رغبة جارفة فى أن ينعم بما للريح من حرية وقوة . إن التكرار المتتالى للضمير الأول وتضرعه للريح مستخدما الضمير الثانى (thou) يؤكد صحة ما ذهب إليه معظم النقاد من أن شلى يتعامل مع الريح كروح مثله تمامًا . إن الترابط الذى يحدثه الشاعر بين حالته الحالية وهو يقاسى من قيود الزمن (A heavy weight of hours) وما تنعم به الريح من حرية مطلقة لا تعرف القيود (Uncontrollable) تثير فى نفسه ذكريات الماضى ، ذكريات أيام طفولته ، أيام الحرية والانطلاق .

آه ! ارفعينى كموجة ، أو ورقة ، أوسحابة .
إننى أهوى على أشواك الحياة ! إننى ادمى
لقد غلّنى عبء ساعات ثقيل ، وأحنى ظهر إنسان
يشبهك ؛ شرود ، سريع ، ومتكبر . (١)

ركز شلى فى الفقرة الرابعة على إحساسه بالاكتئاب ، وفى اكتئابه يود لو أن الريح ، بما لها من قوة تدميرية ، تكتسحه أمامها ولكن للريح قدرة على بعث الحياة ، وهى بذلك قادرة على أن تبعث به نورًا جديدًا . إن الفقرة الأخيرة دعاء وتضرع إلى الريح أن تبعث به حياة جديدة . إنه

---

(١) المسيرى وزيد «الرومانتيكية» سنة ١٩٦٤ ص ٢٧٠ .

Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!
I fall upon the thorns of life! I bleed.
A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee: tameless, and swift and proud.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يعتبر الريح – بكونها قوة تجلب الموت والبعث معًا – مظهرًا من مظاهر المبدأ الخلاق الذى يسود هذا العالم كله . وهو لذلك يتضرع إليها أن تجعل منه قيثارة لها . ولعلنا نلحظ أنه فى الفقرة الرابعة يستخدم الصورة التى بدأ بها قصيدته – صورة ورقة الشجرة الميتة بمعنى جديد . إن الموت عملية ضرورية للبعث وسابقة له . وقد أشار شلى إلى هذا المعنى فى الفقرة الأولى . أن الريح تكتسح أمامها الأوراق والبذور معًا ، ثم نحن نرى هذه الأوراق تكون التربة لتنمو فيها البذور وتبعث الحياة ويرى الناقد هارولد بلوم (١٩٥٩) ان شلى قد أكد مفهومه عن نبوة الشعراء فى قصيدته الغنائية هذه . وهو بهذا يتبع غيره من النقاد – وعلى رأسهم الناقد بوتل (١٩٥٢) – ممن اعتبروا شلى شاعرًا متنبئًا (A prohpetic poet)[1] بل هو يراه شاعرًا شديد التدين ، شاعرًا يستخدم أشعاره فى نشر دينه ، ويربط هارولد بلوم بين ذلك الروح الجبار (The breath) الذى ناداه شلى فى شعره فى « أدونيس » وبين الريح الغربية التى يتضرع إليها شلى ويرى أنهما شىء واحد . وهو بذلك يرى أن هذه القصيدة الغنائية إن هى إلا تجسيد لمفهوم النبى ، ولذا يجب أن تقرأ على ضوء تقاليد « أدب النبوة (Prophetic Literature) وقواعده الذى تمتد جذوره إلى التراث العبرى (Hebrew tradition) . وهو يؤيد ما ذهب إليه بوتل من أن « الريح الغربية » هى ترنيمة مقدسة (Psalm) تشبه إلى حد كبير ترانيم رسل العبرية السابقين . هى تضرع الضعيف إلى القوى وهذا يفسر لماذا يركز شلى على ذاته فى ختام القصيدة . إنه يصور نفسه فى صورة الشاعر النبى الذى لا يكترث به أحد ، تمامًا مثلما لم تكترث البشرية بالنبيين . ولذلك فإن تضرعه للريح إن هو إلا تضرع النبى لربه أن تستجيب البشرية له :

وبسحر هذه الأشعار
انثرى كلماتى على البشر
كالرماد والشرر من سعير لم يخمد !
كونى خلال شفتى نفير نبوءة
إلى العالم الغافل ! أيتها الرياح [2]

---

(١) فى دفاعه عن الشعر يرى شلى ان الشاعر يجمع فى ذاته صفة المشرع وصفة الرسول النبى .

(٢) أغنية «إلى الريح الغربية» المسيرى وريد سنة ١٩٦٤ ص ٢٧١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويرى بلوم أن شلى يستخدم صوراً ذات طابع دينى يناسب فكرة الموت والبعث ، إن الإيحاءات الكامنة فى الكلمات الثلاث جثمان ، قبر ، بوق ، توحى بفكرة البعث يوم القيامة .

استخدم شلى الفقرات الثلاث الأولى ببراعة فائقة لتطوير فكرته لقد رأينا ما تحدثه الريح فى الأرض . وفى الفقرة الثانية نرى ما تحدثه الريح فى السماء . وفى الفقرة الثالثة نرى ما تحدثه الريح فى البحر . لقد اكتملت الصورة وأضفى عليها وحدة متكاملة بتكرار تضرعه لهذه الريح فى نهاية كل فقرة من الفقرات الثلاث ، بل هو يبدأ كل فقرة من الفقرات الثلاث بمناجاة الريح أن تستجيب لتضرعه :

وصف الشاعر ما تحدثه الريح فى مجالات تأثيرها الثلاثة : الأرض والسماء والبحر بدقة متناهية ، ولكن الوصف فى كل من الحالات الثلاث ثانوى بالنسبة لتضرع الشاعر المباشر للريح ، والذى يسبق الوصف ويليه . وهكذا ، فإن تركيب كل من الفقرات الثلاث الأولى يؤكد الفكرة الأساسية فى القصيدة [١]

كما يرى بلوم أن الفقرة الثالثة تُعِدّ القارئ للفقرة الرابعة التى هى نقطة التحول (Climactic stanza) فى القصيدة وشلى عادة يستخدم اللون الأزرق (azure) ليرمز إلى

And, by the incantation of this verse,
Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawaken'd earth
The trumpet of a prophecy.

(١) بلوم Bloom «عالم الأساطير عند شلى» سنة ١٩٥٩ ص ٧٧ (والترجمة للباحثة) .

The action of the wind is described with great literal exactitude, in all its three spheres of action· earth, sky and water. But the description in each case is secondary to the direct address to the wind which comes before and after it. The structure of each of the first three stanzas serves thus to emphsize what is central in the poem.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصفاء والنقاء ، فنرى البحر بمياهه الصافية فى منظر فردوس . لقد اكتملت الصورة الطبيعية وها هو ينقلنا إلى الصورة البشرية فى تضرع للريح فى الفقرتين الرابعة والخامسة يقول بلوم :

فإذا لم نفهم التناقض الكامل بين تضرعه البائس هذا وتضرعه الآمل فى الفقرة الأخيرة فسنفشل فى فهم القصيدة كلها . (١)

إن الشاعر يواجه اختباراً صعباً بانتهاء الفقرات الثلاث الأولى ، فعليه إما أن يستسلم للريح شأنه فى ذلك شأن الموج والسحاب وأوراق الأشجار وإما أن يتضرع إليها لتهبه حياة جديدة . والاختبار الأول هو طريق اليأس والثانى طريق الأمل .

ويربط هارولد بلوم بين ما قاله شلى فى الشطر السادس والستين (The unextinguished hearth) وما قاله فى دفاعه من أن عملية الخلق الفنى كجمرة تخبو نارها ، إلا أن هذه الجذوة تتوهج من آن إلى آخر بفعل قوة خفية . إن لحظات الاندماج مع الطبيعة هى تلك القوة الخفية التى تجعل جذوة الهامه تتوهج وتنبعث منها أشعار تنير طريق البشرية . والقصيدة بذلك تعبر عن الخلق الفنى .

إن قصيدة « الريح الغربية » مثل حى للعملية التى كانت تشحذ قريحته الخلاقة ، إذ كان يكفيه أن يجد فى العالم الخارجى رمزاً لشىء فى صدره ليخلق عملا فنياً رائعاً . وبذا ، كانت مشكلة شلى الكبرى هى العثور على هذا الرمز . فقد كان شلى يميل بطبعه إلى تجنب العالم الحقيق ، عالم الرجال والنساء ، ليتمكن من خلق عالم خاص به ، عالم يشبع رغبات روحه . ويرجع هذا إلى الإحباط الذى كان يشعر به كلما فشل فى تحقيق تقارب بين عالم الحقيقة والواقع وعالم رؤاه . كانت أنجح أعماله وليدة نجاحه فى إحداث تقارب بين عالم رؤاه وعالم الخبرة البشرية العادى .

---

(١) بلوم «عالم الأساطير عند شلى» سنة ١٩٥٩ ص ٨٤ (والترجمة للباحثة) .

Unless we understand the total contrast between this hopeless prayer and the resolving prayer of the last stanza, then we will fail completely to understand the whole of the "ode".

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القسم الثانى

شلى والعرب

الباب الأول : الاتصال بشلى

الباب الثانى : ترجمة شعر شلى والأخذ عنه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الباب الأول

الاتصال ببيئاته

(١) شلى ومصر والعرب والإسلام :

استيفاء للمنهج السليم فى تتبع صلة شاعر فى لغة ، بالشعر أو بالأدب بعامة فى لغة أخرى ، نسأل أنفسنا هل عرف شلى شيئًا عن المسلمين أو العرب أو المصريين ؟ وهل كتب عنهم أى شعر ؟ مثل هذا السؤال يلقى فى الدراسات المقارنة فى اللغات الأخرى كثيرًا من الأضواء على تفاصيل التأثر . فالشاعر لا يأخذ من لغة أو قوم إلا ما يتلاءم مع عبقريته وما يمكن أن يتداخل فيها . وهؤلاء القوم بدورهم لا يأخذون إلا ما يلائم لغتهم وتراثهم من آثار هذا الشاعر . وهنا يجد الأدب المقارن مجالات خصبة لتتبع التأثر فى مساراته المختلفة ذهابًا وإيابًا مما يساعد ولا شك على تبيان أوجه الشبه وبالتالى أوجه التباين .

وللرد على هذا السؤال بالنسبة لشلى – ونحن نتوقع مسبقًا أن الأثر غير موجود تقريبًا – نقف أمام قصيدة له ترد بعنوان :

« أوزيمانديا س مصر (Ozymandias of Egypt) وهو يذكر فيها أنه قابل رحالة من أرض عتيقة ، أخبره أن ساقين ضخمتين حجريتين دون جسد قائمتان فى الصحراء ، وعلى مقربة منهما يرقد وجه مبعثر تدل شفته الذابلة وتقطيب جبينه على أنه جبار يأمر وينهى . . . إلخ .

I met a traveller from an antique land

Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shatter'd visage lies,

.....

والقصيدة ضمن مختارات بالجريف فى « الذخيرة الذهبية »[١] ومع ذلك لم يلتفت إليها أحد من شعرائنا لأن مصر المذكورة فى العنوان لا تذكر فى القصيدة ، ولا شىء يربط بين معانى القصيدة ومصر إلا العتاقة وربما جبروت فراعينها الذين لا يسمون فى القصيدة ولا يشار إليهم صراحة .

كذلك نجد قصيدة أخرى له بعنوان « من العربية »[٢] (From the Arabic) ويضع بعد لاعنوان بين قوسين « تقليد » (An Imitation) وبقراءة القصيدة نجد ذكر انثى الوعل :

روحى الخافقة كانت فى نور عينيك
ياحبيبتى تلهث مثل انثى الوعل
العطشى فى الظهيرة نحو الغدران[١]

My faint spirit was sitting in the light of thy looks my love;
It panted for thee like the hind at noon
For the brooks my love.

ويستمر فى القصيدة يصف رحلة القلب وراء حبيبته فى جو مشابه فيقول :

« لقد حملك جواد أسرع من العواصف الهاربة
وأبعدك بعيداً عنى ، فصاحبك قلبى
لأن قلبىّ واهتـــان . . .
يا أسرع من أسرع عاصفة أو جواد
إن القلب الذى يحنو عليه الحنان بجناحيه مثل الحمامة الحانية
فى الحرب ، فى الظلمة ، فى الحاجة الملحة الماسة
يتعلق قلبى بقلبك لا يفارقه
ولا يطالبك بابتسامة واحدة لقاء كل ما قد قدم إليك من حب ودفء »

(١) « الذخيرة الذهبية » بالجريف سنة ١٩٦٤ ص ٢٥١ .
(٢) كتاب أكسفورد « الشعر الإنجليزى » القصيدة رقم ٦١٣ (والترجمة للباحثة)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإلى جانب هذه القصيدة نجد ذكرًا « لأبى الهول » ولمدينة « طيبة » فى قصيدة (Hellas) (البيتان ٢٣ و ٢٤) وفى قصيدة « الملكة ماب » نجده يستخدم النيل والأهرامات ليقارن بين خلود ما تصنعه الطبيعة وما يصنعه الإنسان .

Beside the eternal Nile,
The Pyramids have risen.
Nile shall pursue his changeless way:
Those Pyramids shall fall;
Yea! not a stone shall stand to tell
The spot whereon they stood!
Their very site shall be forgotten,
As is their builder's name!

كما تحمل « الأغنية الهندية » (The Indian Serenade) وهى لحنُ حبٍّ يتغنى بليل شبيه بليل الشعراء العرب العاشقين ، وإن كان الليل عامة له ثقل خاص يحتاج إلى دراسة تجمع بين شعر العرب الغزليين والمتصوفة وشعر الرومانسيين الإنجليز والفرنسيين معًا لا تختص به هذه الدراسة .

ويلمح النقاد فى قصيدة « الآستور » (Alastor) كثيرًا من الشبه بما ورد فى الأدب الفرنسى من تقارير الرحلات إلى الشرق وخاصة رحلة « فولنى » (Volney)[1] إلى مصر. فقد لفتت نظره إليها مدام « بوانفيل » (Boinville) التى كان زوجها صديقًا للشعراء ، ومات فى حرب نابليون فى روسيا ، والتقت بالشاعر شلى . ثم استأنفت زوجه مارى القراءة له من « فولنى » وبالذات من « تأملات فى ثورات الإمبراطوريات » حيث يصور « فولنى » رجلا جوابَ الآفاق بين أطلال الشرق . وينقل تأملات هذا الرجل ، الطيف ، فى الموت : وموت الديانات جميعها ويدعو إلى خلع الإله .

ويرى النقاد أن الجنى عند الكاتب الفرنسى « فولنى » يظهر واضحًا عند شلى فى « الملكة ماب » (Queen Mab). وما نجده عند « فولنى » و « شاتوبريان » و « دوليل » من خطب باردة ، تحول عند شلى إلى قضايا ملتهبة ضد القساوسة والمستبدين الذين عذبوا الناس وحرصوا على أن تظل الشعوب تحت ضغط الجهل والشعوذة . وهذا الأثر الواضح يرجح أن وصف

(١) J.M. Carré. Voyageurs et Ecrivains Francais en Egypte. Le Caire 1932 p79
انظر عن الرحلة كتاب كاريه أستاذ الأدب المقارن فى السوربون وقد أعد كتابه وهو رئيس قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأطلال ووصف شقاء الفارس أو المصلح جواب الآفاق دائم الرحلة عند شلى يدين فى كثير إلى وصف هؤلاء الرحالة للفارس العربى وللمخرائب فى مدائن الشرق الدائرة . ويذكر « هنرى بير » (H. Peyre) فى كتابه عن « شلى وفرنسا » [١] عندما يتحدث عن أثر « روسو » فى شلى كيف أن شلى يذكر من تقارير هذه الرحلات إلى مصر خاصة والشرق العربى عامة مدينتى « صيدا » و « بعلبك » .

ولكن الأهم من هذا أننا نجد عند شلى قصيدة طويلة هى ملحمة فى نحو من خمسة آلاف بيت [٢] ولعلها أطول قصائده وعنوانها « ثورة الإسلام » مما يوحى بمجال خصب يمكن أن نجد فيه ردودا على هذا السؤال الذى طرحناه . فماذا نجد فى هذه القصيدة ؟ أولا لم يكن هذا هو عنوان القصيدة الأصلى وإنما كان عنوانها قبل أن يستقر الشاعر على هذا العنوان « رؤية مستقبلية للقرن التاسع عشر » و « لاوون وسيثنا » أو « ثورة المدينة الذهبية » وقد استوحى القصيدة كما أسلفنا من كتاب « مونتينى » (Montaigne) الأديب الفرنسى عن الثورة الفرنسية [٣] . وكما ذكرنا فإن « فولنى » تظهر له آثار واضحة من الكتابة عن الرحلة إلى مصر فى قصيدة شلى هذه . وقلة احتفاء شعرائنا بهذه القصيدة ، إذ أنه لأمر ما ربما لطولها لم يعرهم عنوانها اهتماماً . تجعلنا لا نقف عندها من زاوية ما أخذه شعراؤنا منها ، ولكن من زاوية ما ذكر شلى فيها مما يدل — إن دل — على أثر أو علم بالإسلام . وفى مقدمة القصيدة حيث يذكر رأيه الواضح والهام فى النقد والنقاد والتعليم وغير ذلك ، يذكر أيضًا مصادر هذه القصيدة فيقول فى مجال ما حصل عليه مما هو أعظم من أى تعليم نظامى :

« . . . وجالست العباقرة وقرأت روائع اليونان والرومان والشعر الحديث إنجليزيًا وإيطاليًا . . . هذه هى مواد قصيدتى ومصادرها » فلا يذكر شيئًا عربيًا أو إسلاميًا ، أو حتى كتب الرحالة إلى مصر والشرق ضمن مصادر هذه القصيدة ، ولكن فى الأبيات (٢٠٠٢ — ٢٠١٠)

---

(١) H. Peyre Shelly et La France Le Caire 1935 p. 48 - 49

(٢) بالتحديد ٤٨١٨

(٣) كما تأثر فيها بتاسو وسبنسر. Spenser Tasso

(٤) ذكرها لماما نظمى خليل فى كتابه الملك الحائر ص ٤٠ سنة ١٩٣٦ وضرب مثلا منها بأربعة أبيات فقط من الخمسة آلاف بيت .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نجده يذكر الخليفة « عثمان » . ففى منظر سقوط الطاغية وسكوت الجماهير المحتشدة من حوله والطبيعة التى توصف بشكل تجريدى خلفية للمنظر حيث يسهب فى وصف الأوبئة والطغاة والجماهير المطحونة يقول :

« أيذهب « عثمان » غير مأخوذ بثأره ؟ ! أيراق دم عثمان وهو المسكين » .

Shall *Othman* only unavenged despoil?
Shall they who by the stress of grinding toil
Wrest from the unwilling earth his luxuries,
Perish for crime, while his foul blood may boil,
Or creep within his veins at will? Arise!
And to high justice make her chosen sacrifice

XXXIII

What do ye seek? What fear ye, then I cried,
Suddenly starting forth, that ye should shed
The blood of *Othman?* Your hearts are tried in the true
love of freedom, cease to dread
This one poor lonely man.

ويذكر كيف أن الحرية لا تتحقق بقتل هذا الرجل الوحيد وهل يستطيع المكدودون بأخذ ثرواته أن يتحرروا ، ويدعو الثائرين إلى تقديم التضحيات الواجبة اللائقة بالعدالة السماوية ، أو العدالة الأعلى ، ثم يترك ذكر عثمان بسرعة دون عودة إليه . ترى هل كان يعنى بثورة الإسلام فتنة عثمان ؟ إن هذا الفرض بعيد لا دليل عليه فى قصيدة طولها نحو خمسة آلاف بيت ولا يرد ذكر عثمان إلا فى هذه الأبيات :

كذلك عندما يتحدث عن قانون الإله المقدس يقوله لله :

« هذه القوانين المقدسة التى أعلنها أنبياؤك »

ثم يذكر أسماء هؤلاء الأنبياء فى البيت (٤٠٦٣) :

« آهورامزدا ويوشع ومحمد وموسى وبوذا وزرادشت وبراهما وكونفيشيوس دون أن يذكر السيد المسيح .

And Oromaze, Joshua, and Mohamet,

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Moses and Buddh, and Brahm, and Foh,
A tumult of strange names which never met
Before, as watchwords of single woe,
Arose each raging votary' gan to throw
Aloft his armed hands, and each did howl
Our God alone is God!

ونجد قرب نهاية هذه الملحمة الطويلة بعد ذكر دفاع الطفل (الحب) عن «لاوون» لاستخلاص حياته من الطاغية : وقد تساقطت المشاعل وزلزلت الأرض وظهرت المرأة الفارسة وظن الناس أنها ملاك من لدن الله يقول (فى البيت ٤٥٣٩) :

« وهكذا رأى الراهب القادم من أيبيريا ، ورأى رأيه كثيرون أنه من الحكمة أن نرى فى الألم والخوف والكراهية قبسا من القداسة » .

That he is wise, whose wounds do only bleed
Only for self-Thus thought the *Iberian Priest* indeed,
XI
And others too, thought he was wise to see,
In pain, and fear, and hate, something divine;

هذه الإشارة التى يَعبُر عليها شلى أيضًا قد تحمل إشارة إلى الأندلس أو أرض الإسلام فى أوربا وقد اختارها دون سائر بلدان أوربا ثم هو يذكر الإسلام نصًا بعد ذلك فيقول فى البيت (٤٠٩٣) :

So he made truce with those who did despise
The Expiation, and the sacrifice,
That though detested, *Islams'* kindred creed
Might crush for him those deadlier enemies;
For fear of God did in his bosom breed
A jealous hate of man, an unreposing need.

مما لا نقف عنده لنرى نظرة شلى إلى الإسلام . فهو يرى أن كل ثورة (ولعله يرى الثورة الفرنسية أعظمها) لم تحقق للإنسان تحررًا وانطلاقًا من كل قيد . فقتل عثمان لم يجد شيئًا ، وجهاد المسلمين فى اسبانيا لم يحرر الإنسان . وهو على كل حال يذكر عثمان والإسلام وراهب أيبيريا فى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أبيات قليلة ضمن مطولة تصل إلى ما يقرب من خمسة آلاف بيت . فإذا مضينا معه فى القصيدة تلمسنا لما قد يربط بينها وبين الثقافة الإسلامية ولو من بعيد ، نراه يذكر التتار إذ يذكر فى البيت (٢٤٩٩) « حصاناً تترياً » بأنه أسود ضخم يطأ بحوافره الموتى والأحياء على سواء وعلى ظهره فارس يقرقع بالسيف . كما يذكر فى البيت (٢٥٥٨) « سيفاً تترياً » وإلى جانب هذا يذكر « الحبشة » فيذكر العبد الأثيوبى الذى عقد ذراعيه الطويلتين حول سيثنا وغاص بها فى خضم الأمواج خارج نطاق الفضاء فى الهواء اللانهائى فى البيت (٢٩٠٧)

— the *Ethiop* there
Wound his long arms around her, and with knees
Like iron clasped her feet, and plunged with her
Among the closing waves out of the boundless air.

كما يذكر دهاليز الأثيوبى فى البيت (٣٦١٥)

In vain! the steady towers in heaven did shine
As they were wont, nor at the priestly call
Left plague her banquet in *Ethiop's* hall,

كذلك يذكر بحر عمان المرجانى فى البيت (٢٩٠١)

From the fire isles came he
A driver lean and strong of *Oman's* coral sea.

أما عن مصر فهو يذكر الأهرام والهرم الأكبر فى البيت (٣٥٢٥) —

As One who fron some mountains Pyramid points to the unrisen Sun!

والبيت (٢٠٩٨) :

To the Great Pyramid I came; its stair
With female choirs was thronged; the loveliest
Among the free, grouped with its sculptures rare,

حيث يتخذ من جلال المنظر وجماله مسرحًا لصراع القوى التى تنتهى دائما أبدًا بانتصار الخير : وإن أى سلطان مهما علا وتجبر فإن مآله إلى الفناء كما فنى من بنوا الأهرام وإن كان لا ينفى استعماله للكلمة لوصف الشكل الهندسى لا الأثر الفرعونى المعروف مثلما يرد فى البيت (٣٩٩٤)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Where corpses made a crumbling pyramid

ويذكر « نهر النيل » على أنه النيل الحبشى (٢٦٩١)

Which shades the springs of *Ethiopean Nile*

ويضرب به المثل على صدق قانون الطبيعة ، التى هى أشرف من الإنسان ، حيث إن ما ينمو بعضه مع البعض مثل الشجرة والنيل لا بد أن يتحابا كما تتحاب الشجرة مع نهر النيل تحقيقًا لقانون الطبيعة الأعلى المقدس وفى البيت (٢٧٠٢) يقول :

على أن الحكمة تغذى القلوب الفتية مثلما يغذى النيل العظيم مصر.

As the great Nile feeds Egypt; ever flinging
Light on the woven boughs which O'er its waves are Swinging

وقصيدته « إلى النيل » فى أربعة عشر بيتاً تعبر عن عطاء الطبيعة .

ولا نقف بما يتناثر فى هذه المطولة وفى غيرها من ذكر للحب والليل والطائر المترمل الذى يبكى حبيبه أو قرينه أو أليفه فى جنح الليل ونحو ذلك مما هو أعم من أن ينسب إلى شعب بعينه أو أدب معين .

ومن هذا نرى أن صلة شلى بالشرق عربًا كانوا أم مصريين أم مسلمين صلة عابرة لا تدل على أى اهتمام خاص لدى الشاعر . ولذلك نجد أن السؤال على وجاهته ، إذا تساءله باحث عن أثر شلى فى الأدب الفرنسى مثلا فوجد فيه مجالا خصبًا فإننا إذا تساءلناه لا نكاد نجد سببًا لوروده بالنسبة لدارس شلى فى الأدب العربى . وقد طرحناه لمجرد استيفاء منهج البحث .

(ب) فجر الاتصال بشلى نثراً وشعراً :

بدأت صلة شعرائنا وكتابنا بشلى – وهى أساس هذا البحث – غائمة بعيدة عسيرة على الرصد العلمى الدقيق ؛ حتى وصلت إلى الترجمة المنكورة أو المدعاة ثم إلى الترجمة المباشرة المعترف بها . ثم خفت الاهتمام بالشاعر وأصبح لا يكاد يذكر إلا فى الأبحاث الجامعية الخاصة بدراسة الأدب الإنجليزى أو نحو ذلك من كتب فى الأدب أو فى فرع منه . ومنذ البداية تنقسم صلة الأدباء فى مصر بشلى إلى قسمين : قسم كتب عنه وأخذ آراءه وأفكاره ونقده ورأيه فى الشعر خاصة ومما ألف

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حوله ، سواء اعترف بهذا الأخذ أم لم يعترف ، وقسم ترجم شعره واستوحاه كما استوحى نقده بشكل لا يقبل الشك سواء صرح بذلك أم لم يصرح . ويبدو لنا أن الإشارات الأولى إلى شلى يمكن أن تكون من نوع ما ذكر « العقاد » فى كتابه « خلاصة اليومية » وهو أول كتاب نشر للعقاد سنة ١٩١٢ حيث يقارن مقارنة غير ذات موضوع فى جمل عابرة بين شلى وابن حمديس ، وكان لكتاب « الذخيرة الذهبية » الذى اختاره وجمعه بالجريف [١] أثر كبير ، فى كل الشعراء « مدرسة الديوان » وجيل الرومانسيين الثانى الذى نسميه تجوزًا مدرسة « أبولو » . وتأتى خطورة أثر هذا الكتاب من أنه كان يدرس فى مدرسة المعلمين العليا حيث درس المازنى وعبد الرحمن شكرى ، بل إنه كما يقول أحمد زكى أبو شادى كان يدرس أيضا فى المدارس الثانوية « المدرسة التوفيقية » وبسبب فرضه على طلبة المعلمين العليا فإن ناظر المدرسة « ستيفنس » (Stephens) ألف مقدمة له بعنوان « مقدمة لدراسة الشعر الإنجليزى » وفى هذه المقدمة – التى ربما يكون العقاد قد اطلع عليها كما اطلع بعمق على « الذخيرة الذهبية » وإن لم يكن من طلاب مدرسة المعلمين – يقارن « ستيفنس » بين شلى وأبى العلاء المعرى مقارنة هى بدورها غير ذات موضوع ، لا تجاوز مجرد ذكر أن شلى يشبه المعرى [٢] . ويقصد بهذا إلى نوع من التقريب بين الشعراء الإنجليز والشعراء العرب .

وتستمر هذه المقاربات وتبشر بنضوج دون أن تستكمل خطواتها فنجد مثلا عند الشاعر عبد الرحمن شكرى فى كتابه الثمرات مقارنة بين شلى والشاعر الجاهلى عنترة بن شداد يقول « قال الشاعر شلى النعيم إذا مضى استحال إلى ندم » يعنى أن الذكر يبعث الحسرة على فواته ولكنها حسرة لذيذة رقيقة معسولة تتمشى فى الخاطر كما يتمشى النسيم العليل على وجه المتعب . ولم أجد أحدا شعر بتلك الصلة المتينة بين الذكر والأمانى مثلما شعر بها الشاعر العربى عنترة حيث يقول :

ألا قاتل الله الطلول البواليا وقاتل ذكراك السنين الخواليا
وقولك للشىء الدى لا تناله إذا أبصرته العين يا ليت ذا ليا

---

(١) وكان أبو شادى يؤكد أن كل مثقف لابد أن يطلع على هذه المجموعة . وكان عبد الرحمن شكرى يجدها ويهديها إلى أصحابه ويرسلها إليهم من شيفيلد أثناء بعثته .

(٢) « مقدمة لدراسة الشعر الإنجليزى » ص ٥٢ .

(٣) Stephens; Introduction to the Study of English Poetry p.52.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم يمضى فى تفسير أبيات عنترة [١] .

ومع ما فى هذه المقارنة من شطط فى التفسير وعدم دقة ، فهو لا يذكر مصدره لقول شلى ، فإن المقارنة هنا قد خطت خطوة إلى الأمام دون أن تصل إلى نتيجة ذات بال .

وقبل هذه الإشارات نجد « أحمد زكى أبو شادى » يقلد قصيدة شلى « إلى قبرة » خالطا بينها وبين قصيدة تينيسون وقصيدة كيتس « أغنية إلى الكروان » وغيرهما لتجاورها فى كتاب « الذخيرة الذهبية » . ونشر أبو شادى قصيدته وهو ما يزال تلميذا فى المدرسة الثانوية بعنوان « العصفور » ثم أعاد نشرها فى كتابه « قطرة من يراع » [٢] .

يقرر « هنرى بيير » فى كتابه عن « شلى وفرنسا » أن شلى ظل غير معروف فترة طويلة فى فرنسا بينما عرف قبله بيرون وكيتس ، وأن هذا التأخير فى معرفته أنتج فورة من الاهتمام به أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين عندما تبين لأدباء فرنسا فضله على زميليه بل على كثيرين غيره من الشعراء الإنجليز [٣] ، وفى أعقاب هذه الفورة فيما يبدو ألف « أندريه موروا » كاتب سير العظماء الأشهر كتابه « أريل » (Ariel) ترجمة لحياة شلى رائعة بكل مقاييس التراجم الفنية . وقد عرب أحمد الصاوى محمد هذه الترجمة سنة ١٩٢٣ بعنوان « قبور فى جنة الحب » بعد أن أخذ الاهتمام بشلى فى مصر يتزايد .

والكتاب — فى حقيقة أمره — ليس أكثر من قصة حياة شلى كما رواها الكاتب الفرنسى . وهو يخلو من أى تعليق عليها أو تحليل لأحداثها . وإنما هو مجرد سرد قصصى تقريرى تكثر فيه الأحداث ، وتتزاحم التفاصيل ، وتتعدد الشخصيات بشكل واضح يثير أحيانا الملل ويفقده عنصر التشويق والإثارة ، بل يدخل بالقارئ فى تيه مترامى الأطراف لا يستطيع بسهولة أن يتابع حركته فيه .

وليس للمترجم أو المعرّب أى فضل سوى النقل ، بل لعله أساء إلى القصة حين اصطنع أسلوبا إنشائيا تنتشر فيه الألفاظ غير المألوفة فى السرد القصصى ، وتكثر فيه « الكليشيهات » العربية التقليدية القديمة التى تبدو غريبة على جو القصة الأوربى ، وعلى ألسنة شخصياتها الأوربيين . على

---

(١) الثمرات ١٩١٤ جـ ٢ ص ١٣ .

(٢) قطرة من يراع سنة ١٩١٠ ص ١٤٨ .

(٣) وفى نفس هذه الفترة يقرر النقاد الإنجليز أن شهرة شلى والاهتمام به وصلتا إلى ذروتهما فى إنجلترا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نحو ما نرى فى هذه العبارات التى هى مجرد أمثلة :

« غير أن أهل الذكر فى الآداب الاجتماعية » (ص ١٢٣)

« على يد قسيس يهش ويبش » (ص ١٢٣)

« لم تكن المسكينة الغريقة هارييت لتبلغ منها قلامة ظفرها » (١٢٤)

« عندما عزت الدراهم » (١٢٧)

« أما ثالثة الأثافى » (١٣٨)

« امرأة نابغية » (١٣٩)

والأغرب من هذا أن نرى أبياتا من الشعر العربى يقتبسها المعرّب فى سرده أو على ألسنة شخصياته من مثل بيت أبى العلاء المعرى الذى يختم به الجزء الأول (ص ٨٨) ، وبيت أحمد شوقى فى الفصل السابع والعشرين (١٣٤) . وشطر البيت العربى القديم « إن الحماقة أعيت من يداويها » (ص ١٢٦) . والأشد غرابة من هذا أن يجرى المعرب حديثا نبويا شريفا على لسان إحدى شخصياته (جين أخت زوجته مارى) « الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا » (١٦٤) أو يجرى آية قرآنية كريمة على لسان بيرون : « لا عاصم اليوم من أمر الله » (ص ١٨٤) .

أما أهمية الكتاب الحقيقية فتكمن فى أمرين :

الأمر الأول : أنه يحكى القصة الحقيقية لشلى بكل تفاصيلها الدقيقة دون تدخل من كاتبها ، ويصرح معرّبها بأن كل ما فى هذا الكتاب قد وقع فعلا .

والأمر الثانى : تلك المجموعة الكبيرة من الرسائل المتبادلة بين شخصيات القصة ، وأيضا تلك المجموعة الكبيرة من اليوميات والمذكرات التى سجلتها هذه الشخصيات ، وتأتى أهميتها من أنها مجموعة من الوثائق التاريخية الأدبية التى تفسر كثيرا من الجوانب النفسية لهذه الشخصيات وتعرض كثيرا من أفكارها وآرائها فى الحياة وفى شلى وفى المعاصرين له أو المتصلين به ، والكتاب – من هذه الناحية – يضم رصيدا ضخما من هذه الوثائق ، وعلى سبيل المثال :

رسائل شلى إلى صديقه هوج (ص ٢١ ، ٢٢)

وإلى أبيه (ص ٢٨ ، ٧٣)

وإلى جون والتر (ص ٩٤ ، ٩٥)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والرسائل المتبادلة بينه وبين مارى
(ص ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٥١ ، ١٥٢)

وبينه وبين جودوين (١٠٣ ، ١٠٤)
يوميات مارى (ص ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٢٣)
والرسائل المتبادلة بين كلير وبيرون (ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٤٦)
وبينه وبين بيرون (ص ١١٦)
وبين هوبنر وبيرون (ص ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠)

والأمثلة كثيرة ومنتشرة على امتداد الكتاب كله مما يتيح للدارس فرصة تحليل هذه الوثائق واستشفاف ما تحمله بين سطورها من دلالات نفسية ، وما تضمه من معلومات ذات قيمة كبيرة فى دراسة الشاعر وفهم الأجواء التى كان يعيش فيها ، والتيارات المختلفة التى كانت تتجاذبه حتى طواه ، أشدها عنفا ، وأسدلت أمواج البحر العاتية ستار الختام على حياته القصيرة التى مرت كأنها حلم ليلة من ليالى الصيف .

* * *

وقرأ محمد حسين هيكل (لاتصاله الوثيق بالأدب الفرنسى ورغبته الملحة فى أن ينقل هذا الأدب إلى قراء السياسة الأسبوعية التى كان يرأس تحريرها) هذه الترجمة وتأثر بها فكتب دراسة فى مجلته فى خمس مقالات متتابعة فى أكتوبر ونوفمبر سنة ١٩٢٩ جمعها فيما بعد ونشرها فى كتابه « تراجم مصرية وغربية » وعنوانها « برسى بيش شلى » .

وقد وزع هيكل دراسته لشلى على خمسة أقسام ، تعرض فيها إلى حياته منذ نشأته الأولى فى إنجلترا حتى سنوات حياته الأولى فيها ، ثم إلى سنوات حياته الأخيرة فى إيطاليا حيث ودع حياته القصيرة غرقا وهو فى الثلاثين من عمره (من ٤ أغسطس ١٧٩٢ – إلى ٨ أغسطس ١٨٢٢) .

ودراسة شلى فى هذا الكتاب ليست مجرد عرض لحياته على نحو ما فى كتاب أحمد الصاوى محمد « شلى أو قبور فى جنة الحب » ، ولكنه عرض لحياته من ناحية ، ودراسة لشخصيته ، وتحليل لنفسيته ، واستعراض لأهم أعماله الفنية من خلال المناسبات التى كتبها فيها من ناحية أخرى ، ومن هنا تأتى أهمية هذه الدراسة ، فهى دراسة تحليلية أكثر منها عرض قصصى . لا تخفى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شخصية كاتبها خلف السرد القصصى على نحو ما نلاحظ فى كتاب الصاوى . ولكنها تظهر فى أكثر من موضع من الدراسة ، تارة فى شكل تعليق على الأحداث ، وتارة فى شكل تحليل لها .

وإذا كان كتاب الصاوى غنيا بتفاصيله وأحداثه وشخصياته . وأيضا بوثائقه التاريخية التى تكون تارة رسائل متبادلة بين شخصياته ، وتارة مذكرات شخصية لهم ، فإن دراسة هيكل غنية بتحليلاتها وتعليقاتها ونماذجها الأدبية وآراء صاحبها فيها . ومن هنا يبدو كتاب موروا ترجمة قصصية للشاعر تحرص على السرد الدقيق الوافى المفصل ، ويظهر فيها عنصر الحوار بوضوح ، وتؤكد واقعيتها بتلك الوثائق المزودة بها ، فى حين تبدو دراسة هيكل دراسة تحليلية للشاعر تعتمد على السرد ، ولكنه السرد الذى تقطعه من حين إلى حين تعليقات المؤلف وتحليلاته واراؤه الشخصية والذى يختفى منه الحوار تماما ، بقدر ما تتخلله إشارات إلى أعمال الشاعر الفنية ونماذج منها فى محاولة للربط بينها وبين أحداث حياته وتجاربه الشعورية . وتوشك الصفحات الأخيرة من هذه الدراسة أن تكون دراسة فنية لشعره وخصائصه (من ص ٣٨٨ – إلى ص ٣٩٣) .

ومنذ البداية يسجل هيكل حكمه على الشاعر ، فهو « قيثارة الشعر الإنجليزى » (٣١٢) ، وهو أيضا « فخر الشعر الإنجليزى عذوبة وموسيقى تأخذان بالنفس ، وتملكان على المرء حسه ولبه ، وتبعثان إلى كل ما تنشدانه وتترنمان به الحياة والخلد . . . » وهى عبارة يحرص هيكل على أن يختم بها دراسته دون أى تغيير فيها (٣٩٥) . كما يسجل أن جمال الخلق « حلّق به فى سماء الشعر إلى ما لم يرتفع إليه معاصر له ، وإلى ما لم يسبقه إليه أحد فى رأى كثيرين ، وما لم يسبقه إليه غير شكسبير فى رأى آخرين » ، وأن ارتفاعه هذا لم يكن قائما على خياله الملتهب وشاعريته الفياضة فحسب ، وإنما « كان قائما فوق ذلك وقبل ذلك على قوة فى النفس قلّ أن يكون لها نظير . قوة بدأت مظاهرها منذ الطفولة ، وتجلت أثناء الصبا ، وازدادت وضوحا فى صدر الشباب الذى كان خاتمة حياته ، فكانت أجلى مظاهر هذه القوة واضحة فى إيمان الرجل برأيه وصراحته فيه ، وإعلانه إياه ، وسلوكه سبيل الحياة على موجبه ، وإن أدى لذلك ثمنًا فاحشًا أن عده الناس مجنونًا ، وأن نفرت منه الجمعية الإنجليزية أشد النفور حتى اضطرته ليهجرها منذ أول شبابه . وليعيش السنوات الخمس الأخيرة من حياته تحت سماء إيطاليا (٣١٤) . وفى رأى هيكل أن « هذه الشجاعة وهذا الإيمان اللذين اعتبرا جنونا هما أساس شاعرية شلى ، وهما مصدر إلهامه » (٣١٤) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه هى صورة شلى كما رسمها هيكل فى بداية دراسته له : صورة شاعر مؤمن بآراءه صريح فى إعلانها ، هائم بالجمال والفضيلة ، يعيش حياته لفنه متجهاً به إلى الوجود كله المحيط به .

وتابع هيكل رسم الصورة التى يراها لشلى على امتداد دراسته له ، فهو متحرر يكره التعصب لدرجة أنه كان يرى الانتقام منه عدلا بل واجبًا . ويعلن أنه سيكرس كل لحظة من حياته لمحاربته « لأن التعصب هو الذى يهدم الجمعية ، ويشجع العقائد الفاسدة التى تحطم أقدس الصلات وأرقها وأعزها » (٣٢٤) . ومن هنا نستطيع أن نفسر موقفه من الدين ورجاله الذى انتهى به إلى اتهامه بالإلحاد وطرده من جامعة أكسفورد قبل أن يتم دراسته فيها . ومن أجل ذلك فقد نصب نفسه رسولا يدعو إلى الحرية والحق والتسامح (٣٣٤) ، وراح يعلن « أن التسامح هو ملاك سعادة العالم وإخاء الإنسان للإنسان ، والوسيلة الوحيدة لاستعلاء الحق والفضل ، وأن التعصب والاضطهاد لم يجرا على الإنسانية إلا الويلات » (٣٤٥) .

بهذا الأسلوب الثائر وبهذا الحجاج العنيف كتب رسالته إلى القاضى لورد « اللنبرا » حين حكم على مستر إيتون بالسجن والتعذيب لأنه نشر كتاباً يطعن المسيحية ، وينكر فيه المعجزات والبعث ، ويرى فى التثليث نظرية لا يقبلها العقل ، وهى الرسالة التى ختمها بقوله : « إن الزمن ليقترب مسرعاً حين يعيش المسلم واليهودى والمسيحى والمؤمن والملحد معاً فى جمعية واحدة يتقاسمون متساوين ما ينشأ عن اجتماعهم من فوائد ، ويتحدون مرتبطين بروابط الإحسان والحب الأخوى » (٣٤٨) .

والحب عند شلى له معنى أسمى بكثير من معناه عند غيره ، فهو لم يكن يرى فيه « مجرد رابطة نفعية ، وشركة للتعاون على حمل عبء الحياة » بل كان يريده « امتزاجًا روحيًا لاستشفاف ما حولنا من جمال هو مصدر الحياة ، وشركة فى حب هذا الجمال فى متباين صوره ومختلف ألوانه » (٣٢٥) . وهو يعبر عن هذه الفكرة فى قصيدته « أبيسيشديون » .

وهكذا فإن الدين والعقيدة الاجتماعية والنظام الذى يحصرنا فى دائرة هذا الحب الواحد والتفكير الواحد والغاية الواحدة والخلق الواحد يبنى لنا قبرنا . وهو لذلك يفسد أمر الجماعة ، ويقضى على ما فيها من عواطف ، وأسمى ما فيها من إلهام . فعلى الذين أوتوا ما أوتى شلى من هبة أن يقوموا فى وجه هذا الضيق فى القلب والعقل والذهن ، وأن يصلوها من حربهم نارا حامية . (٣٢٥) – ٣٢٦) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعل ذلك هو الذى جعله يرى الشر فى الملوك والأغنياء والقسس ، ويرى الخير عند البؤساء والفلاسفة ، كما جعله يرى الزواج نظاماً تعساً . وإنما يجب أن تقوم صلات الرجل والمرأة على أساس من الحب المقدس (٣٢٠) ، لقد كان شلى يريد أن يفصل بين المرأة كمثال للجمال والمرأة كمخلدة للنوع . وكان يبحث فيها عن الجمال فى مثله الأعلى ، وكان لذلك لا يرى لجمال الجسد قيمة ما لم يصحبه روح جميل (٣٩٠-٣٩١) ولذلك فإن المرأة تبدو ضعيفة غاية الضعف عندما تتحرك الأمومة فى أحشائها فتنزل خاضعة لسلطانها عن كل شخصيتها ، وتتجه بوجودها كله تلبية لرغبات هذه الغريزة فيها ، باحثة عن مستقبل يبدو وكأنه استسلام للواجب وإذعان للقدر فى معركة قامت فى أعماق النفس بين المبدأ والواجب . لقد تزوج « مذعناً للواجب » ، تاركاً بين يدى القدر ما يؤول إليه أمرهما من بعد » (٣٣٦) .

ومن هذه الزاوية كان يختلف عن صديقه بيرون ، فكل منهما كان يختلف عن الآخر فى نظرته إلى الحياة تمام الاختلاف ، « فقد كان عقل شلى وقلبه وشخصه وكل وجوده شعراً خالصاً ، كان لا يعرف شهوات الإنسانية ولا يخلط بنفسه وضيع عواطفها ، وكان لذلك يرى جمال الكمال ملموساً محسوساً ، وكان يصور كل ما يقع عليه حسه ، وكل ما يجيش بقلبه فى أنغام من الشعر والنثر لا أثر لغير روح الجمال وعبادته فيها ... أما بيرون فكان شاعراً ، ولكنه كان إنساناً له كل شهوات الإنسان قوية غالبة عليه متحكمة فيه ، وكان يرى الجمال من خلال هذه الشهوات ، فيشدو به فى شعره ساميًا بهذه الشهوات نفسها إلى سماء الشعر ، ملبساً إياها شفوف الجمال » (٣٦٦) . ولذلك كان من الطبيعى أن يكون إقبال الجمهور يومئذ على شعر بيرون أشد ، لأن الجمهور أسير الشهوات يلتمسها فى واقع الحياة (٣٩٢) .

ولكن الحياة لم تترك شلى يعيش لمبادئه ، ولم تتركه يستمر فى ثورته وتمرده ، فقد أخذت صدمات الحياة تحطم من نفسيته ، وتوهن من عزمه . لقد وجدت نفس شلى « التى كانت جموحاً ثائرة على كل شىء فى آلام الحياة وصدماتها المتوالية » ما هدّ من ثورتها ، وما أراها ضعف الإنسان وعجزه التام أمام الوجود ، فعاد إلى نوع من الإيمان بعظمة الوجود ممثلا فى الكنائس والبيع وبيوت الله جميعا ، وجعل يرى فيها ملجأ يحتمى به الإنسان من ضعفه ، بل يستريح فيه إلى هذا الضعف ، ويطمئن إليه » « ٣٧٥ » . هكذا تطورت نفسية شلى بعد أن اتجه إلى إيطاليا فى رحلته الأخيرة التى لم يعد منها فى مارس ١٨١٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه هى خلاصة آراء هيكل فى شلى كما سجلها فى بداية دراسته له من واقع حياته ومن بين أبيات شعره وسطور نثره .

أما رأيه فى شعره فقد سجله فى الصفحات الأخيرة من هذه الدراسة (٣٨٨-٣٩٣) :

« شلى شاعر ملهم لم تضن آلهة الشعر عليه بإلهامها فى يوم من الأيام ، ولكنها كانت فى خلال الأربع السنوات والنصف الأخيرة من حياته ، التى أقامها فى إيطاليا ، أشد بإلهامها فيضًا ، حتى ليدهش الإنسان حين يرجع إلى ديوانه متى استطاع أن يكتب هذا الشعر الملائكى كله ثم ليزداد دهشة إذا رجع إلى رسائله وإلى نثره فرآها لا تقل عن إلهامه الشعرى غزارة فيض ولا قوة عبارة ولا ملكًا لعالم الجمال وكل ما حوى .

ولو أنك أردت أن تحصى ما كتب من شعر فى هذه الآونة وحدها لبلغ عشرات الألوف من الأبيات بل مئات الألوف ، وليس يقف ما كتب من هذا عند قصائده الكبرى كقصيدة « بروميثيوس » و« تشنسى » و« ساحرة الأطلسى » و« إبيسيشيديون » و« قناع الفوضى » . و« آدونيس » و« هلاس » وغيرها وغيرها ، بل إن له مقطوعات يقر مترجموه جميعا بأنها أبقى الشعر الإنسانى كله على الدهر . وهذه المقطوعات التى يتحدث بها مرة إلى قبرة ، وأخرى عن سحابة ، وغيرها عن شجرة حساسة ، وأخرى إلى الليل وعشرات ومئات غيرها ، هى لا ريب خير ما تغنى به شلى معبرا عن صلته بمملكة الجمال فى الوجود . ولقد تغنى فى هذه المقطوعات كما تغنى فى مواقع كثيرة من قصائده الكبرى ، فخلع على كل ما تغنى به حياة لم تكن لتحسبها له ، فإذا بك وقد قرأت شلى محسٌ بها . لامسٌ إياها . معترفٌ بأنك أنت الذى كنت عاجزًا عن رؤيتها بحبك ، واكتناهها بقلبك . وليس شعره وحده هو الخالق حياة جديدة فى الوجود ، بل إن لنثره من هذه القوة ما لشعره . وإن كانت موسيقى شعر شلى مما يزيد فى قوة خلقه حياة وقوة » (٣٨٨-٣٨٩) .

ويرى هيكل أن لشعر شلى جوانب مختلفة ، من أهمها جانب حياته هو وتغنيه بما كان يرجوه فيها . ويرى أن قصيدته « روح الوحدة » وقصيدته « إبيسيشيديون » وكثيرًا من مقطوعاته تعبر عن هذا الجانب خير تعبير(٣٨٩) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وجانب آخر من جوانب شعر شلى هو « المدينة الفاضلة » التى كانت غاية قصده من أكثر قصائده ... « المدينة الفاضلة بما فيها من إخاء وتسامح وحرية وتبادل محبة . المدينة الفاضلة المترهة عن دنيا الشهوات ، السامية إلى مكانة هى وحدها الجديرة بالإنسانية المهذبة »(٣٩١) . ويرى هيكل أن « الملكة ماب » و « بروميثيوس » و« تشنسى » اندفاعات صادقة فى الدعوة إلى هذه الغاية العليا ، وحرب شعواء على الجمود وعلى التعصب ، وعلى ما يؤدى إليه الجمود والتعصب من تحكم شهوات الدنيا فى الروح الإنسانية تحكمًا ينتهى بها إلى فسادها وذلها . ولعل هذه الصورة التى صورها الشاعر من آثار الجمود والتحكم أشد ما تكون وضوحًا فى « تشنسى » منها فى أى قصيدة أو رواية أخرى .

ويذكر هيكل أن كثيرًا من النقاد يفضلون قصيدة « بروميثيوس طليقًا » على كل قصائد شلى ، ويعتبرونها الذروة من شعره ، فى حين يفضل آخرون رواية « تشنسى » ، ويرتفعون بها إلى مقام مسرحيات شكسبير(٣٧٩) . ثم يوازن بينهما فيقول : « على أن بروميثيوس قد نسجت على غير طراز « تشنسى » فبينما هذه الأخيرة تعبر عن حب آثم يقع فى الحياة بين أب وابنته ، إذا بتلك تتخذ من الكائنات كلها ومن الوجود ومافيه بعض مسرحها ، وهى فى هذا قد سارت على طراز قصيدة ملتون « الفردوس المفقود » ، وإن اختلفت عنها قوة بأن ارتفعت عليها فى بعض المواضع ، ولم تصل إلى رفعتها فى مواضع أخرى(٣٧٩) . ويسجل أن شلى فى هذه الرواية« يخالف الأسطورة القديمة التى تجعل هذا البطل وقد كبلته الآلهة ، وألزمته قيده بسبب محاولته مناجزتها ، والتغلب عليها بالفعل والحيلة »(٣٧٩) .

وقد ترجم هيكل فى كتابه هذا مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية لشلى ، ولخص موضوعات مجموعة أخرى على نحو مانرى فى هذه الإحصائية :

النثر :

١ – خطابه إلى صديقه هوج بعد أن تغيرت عواطف ابنة عمه هاريت .

(تلخيص له/٣٢٤)

٢ – رسائل بينه وبين هاريت وستبروك

(إشارات إليها/٣٣٤ ، ٣٣٥)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣ – خطابه إلى القاضى لورد اللنبرا بعد حكمه على مستر ايتون بالسجن والتعديب لاتهامه بالإلحاد .

(ترجمة له/٣٤٤ – ٣٤٨)

٤ – خطابه إلى صديقه بيكوك الذى بعث به من سويسرا يحن فيه إلى بلده .

(ترجمة قطعة منه/٣٦٧)

٥ – خطابه إلى جودوين يشكو مرضه

(ترجمة له/٣٧٣ – ٣٧٤)

الشعر :

١ – قصيدة « إبيسيشيديون » (فكرة عنها وترجمة لفقرة منها/٣٨٤)

٢ – قطعة أخرى من القصيدة نفسها يعبر فيها عن رأيه فى الحب

(ترجمة لها/٣٢٥)

ومن آثار مقالات هيكل نجد فى نفس المجلة بعد بضعة أشهر أى فى أبريل سنة ١٩٣٠ من يتصدى إلى الكتابة عن بروميثيوس الأسطورة اليونانية ومسرحية « سوفوكليس فى مقال عنوانه : « عقاب بروميثيوس » بقلم « زكريا عبده » . ولقد ألهمت الترجمة الناقصة لبروميثيوس عند هيكل ، أو الأسطورة عند زكريا عبده ، الشاعر التونسى الشابى قصيدة عنوانها « هكذا غنى بروميثيوس » كما فتحت مقالات هيكل الباب لتأليف كتيبات مثل « قصة الملك الحائر » لنظمى خليل سنة ١٩٣٦ وفيها ست قصائد مترجمة لشلى . منها قصيدة « أغنية إلى الرياح الغربية » المعروفة ، ومنها الترجمة أو على الأصح الإشارة الوحيدة لأربعة أبيات من قصيدة « ثورة الإسلام » .

ولقد جاءت هذه السيرة ، التى استقاها هيكل من موروا فى أعظم كتاب فنى ترجم لشلى ، بعد أن كان شعراء مدرسة الديوان قد أفاضوا فى الأخذ عن شلى دون اعتراف فى أغلب الأحيان . كان شلى عندهم نبى الحق والحرية وكانت صورته فى مجلة أبولو سنة ١٩٣٣ – بمناسبة نشر ترجمات لشعره (صورة محفورة) وما أثر من جماله ونحوله كالناى يغنى ويئن ، من الأمور التى أسهمت فى جعل صورة شلى عند الرومانسيين فى مصر صورة جميلة رائعة . إنه سام مترفع لا يعرف الرغبات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المنحطة التى يغرق فيها البشر ، وكان لموته فى سن مبكرة غرقًا أثر أضاف إلى جمال صورته ألوانًا حزينة مؤسية تجعل لجمالها مذاقًا خاصًا . وقد نشرت المجلات فى الفترة من سنة ١٩١١ إلى سنة ١٩٦٦ كثيرًا من قصائد شلى مترجمة ، أحصيناها نحوا من أربع وعشرين فى أكثر من سبعين ترجمة فى مجلات وكتب . وقد صنفناها فى جداول مختلفة فى ملحق الرسالة تسهيلا على الباحثين . كما سنرى منها ما كان ترجمة ، تجوزا أو صدقًا ، ومنها ما بعد عن الأصل كثيرًا . ولكن لا ننسى أن ما استوحاه العرب من شعر شلى دون أن يذكروا ذلك أو حتى يُشيروا إليه وخاصة عند مدرسة الديوان لا يمكن أن نحصيه إحصاء علميًا . ولكنه كثير ، نكتشف كل يوم جديدًا فيه . وسنقف بإلمام منه عندما نتحدث عن « ترجمة شعر شلى » . أما التداخل من أقواله وخاصة النقدية ، سواء أكانت شعرًا أم نثرًا فى نظرية الشعر ، فإننا نعرض لبعضه لندل على مدى تغلغل أفكاره عند مدرسة الديوان دون إحصاء دقيق لتعذر القيام به . هذه التداخلات تنم عن الأصل يقينًا فى بعض الأحوال وترجيحًا فى بعضها الآخر . فنجد عند المازنى مثلا فى كتابه « الشعر غاياته ووسائله » الذى نشر فى القاهرة سنة ١٩١٥ فقرات كثيرة منقولة عن هازلت وغيره من النقاد ، ولكنه ينقل فقرات عن شلى فى تعريف الشعراء بشكل لافت للنظر :

« وقد كان الشعراء فى العصور الأولى التى مرت بهذه الدنيا يسمون تارة مشرعين وطورًا أنبياء حسب العصور التى ظهروا فيها والأمم التى نبغوا فيها » . وهذه ترجمة واضحة لما ورد عن شلى فى كتابه « دفاع عن الشعر »[1] وكذلك نقل أيضا دون إشارة إلى مصدره قول شلى :

« الشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهى ، ورسل الوحى المقدس ، وشراح الحكمة الربانية ... وهم المرايا التى تتراءى فى صقالها أظلال المستقبل الكثيفة الملقاة على الحاضر »[2] . ومدرسة الديوان كلها تدين لشلى دينًا كبيرًا لم يدرس بعد . ولعل صعوبة هذه الدراسة ترجع أساسًا إلى عدم دقة الشعراء الثلاثة فى تحديد مصادرهم . فقد كان الوعى يوجوب إرجاع المقتبس إلى أصله ضعيفًا نوعا ما ، لعدم إدراك الفرق بين الأخذ الذى يقوم به فطاحل الشعراء أنفسهم ويفخرون بما صنعوا

---

(١) Ibid Shelley VII p. 112 - 140

(٢) تدين لرسالة محمد عبد الحى التى نال بها درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد سنة ١٩٧٣ (مخطوطة باللغة الإنجليزية) بإرجاع هذين النصين إلى الأصل وعنوان الرسالة « أثر التراث والشعر الإنجليزى والأمريكى فى الشعراء الرومانسيين العرب » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بهذا المأخوذ ، والأخذ دون أى تغيير فيه أى السرقة الأدبية . بل إننا نشير إلى ظاهرة عجيبة وهى الإقرار بالأخذ من الشاعر نفسه ثم نجد أن هذا الأخذ متجاوز فيه كثيرًا بل أحيانًا لا علاقة بين ما قالوا إنهم أخذوه وبين الأصل . إما بعقدة النقد مثلما نجد عند المازنى أو بدافع التفاخر مثلما نجد عند شكرى . وسنرى كيف أن الأخذ الذى وصم فى شىء من المبالغة بأنه سرقة كان بداية الالتفات إلى شعر شلى إلى جانب أثر « الذخيرة الذهبية » الواسع الذى أشرنا إليه . يكفينا أن نقرر ما هو معروف من أن شعار مدرسة الديوان الذى جاء فى بيت شعر من قصيدة شكرى « عصفور الجنة » :

« ألا يا طائر الفردوس إنَّ الشعر وجدانُ »

مأخوذ ضمن قصيدة متأثرة كثيرًا بشعر شلى هى قصيدة « إلى قبرة » التى سنقف عندها . وفى مقدمة كتاب الديوان للجزء الثانى والأخير سنة ١٩٢١ الذى يعد أهم وثيقة فى تعاليم المدرسة الرومانسية العربية الأولى ، نجد فقرات مما ردده النقاد الإنجليز كثيرًا من مقولات شلى المأثورة كقوله فى تعريف الشعر :

« الشعر تسجيل لأفضل الساعات وأسعدها عند أفضل العقول وأسعدها » أو «الشعر ينجى من الاندثار زيارات الروح القدسية لعقل الإنسان » . أو « الشعر مرآة تحيل المشوه جميلا فى تنظيمه الجديد للكون »[١] .

وقد نقلت هذه الأقوال وترددت بشتى الصور بعد ذلك . فنجدها مثلا بألفاظها عند ميخائيل نعيمة فى كتابه « الغربال »[٢] فيقول : « الشعر سجل أسعد الدقائق فى حياة أسمى العقول وأسعدها » أو « الشعر مرآة ترينا القبيح والممجوج متناسبا » . والقصيدة هى « صورة الحياة بعينها معبرًا عنها بحقائق أبدية » أو يقول « والشعر يرفع النقاب عن جمال العالم الخفى ويجعل الأشياء المألوفة تظهر غير مألوفة » . والعقاد هو الذى يعترف بشكل مبهم وعام بأثر هازلت خاصة فى نقده ونقد المدرسة كله وبأثر كثير من الشعراء الإنجليز ومنهم شلى وكثير من الشعراء الأمريكيين ومنهم

---

(١) "Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful and it adds beauty to that which is most deformed".

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال ، بيروت سنة ١٩٢٣ ص ٧٥ – ص ٨٩